1895



Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1895.

Zehnter Jahrgang.



Herausgegeben von Dr. Franz Xav. Haberl
zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.



Zwanzigster Jahrgang des Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.



Vorwort.

Das Jubeljahr, dessen denkwürdigen kirchenmusikalischen Erinnerungen der ganze Inhalt vom kirchenmusikalischen Jahrbuch 1894 gewidmet war, ist vorübergerauscht, die Erinnerung an dasselbe bleibt ein Paradies, aus dem wir nicht vertrieben werden können. Es sind in der ganzen gebildeten Welt den beiden Fürsten der kirchlichen Tonkunst, Palestrina und Orlando, in allen Sprachen Lobhymnen gesungen worden, auch von Zungen, die deren Werke nur vom Hörensagen kennen. Diejenigen aber, welche durch Aufführungen, festliche Veranstaltungen in der Kirche und außer derselben thätig waren, haben Erfahrungen gemacht, Mut gewonnen, Hoffnungen geschöpft, Freuden empfunden, Tröstungen erlebt, die ihnen alle Mühen, Sorgen und Schwierigkeiten versüßten und nach Jahren noch als sanfte Nachklänge goldener Tage den Geist erfrischen, zu fortgesetztem Schaffen und Wirken ermutigen werden. Der herrliche Gedanke, in der Tonkunst das Beste und Edelste in den Dienst der Kirche zu stellen, die geistigen und physischen Kräfte in Gehorsam und mit Opfern, mit ganzer Seelenkraft und heiliger Begeisterung dem Herrn der Herren, dem Mittelpunkte unseres Glaubens, dem Erlöser der sündigen Menschheit, dem Opferlamme zu weihen, hat seit 25 Jahren eine von vielen nie geahnte Verbreitung gefunden und läßt sich nur mehr verdrängen, wenn und wo es gelingt, das religiös-kirchliche Leben zurückzustauen, die Wurzeln kirchlicher Überzeugung und Treue auszureißen, die Zuflüsse aus dem Gnadenmeer der katholischen Liturgie abzugraben. Wer unter uns möchte bei solchem Werke Arbeiter oder Werkzeug sein?

Der zwanzigste Jahrgang des „Cäcilienkalenders“ darf sich nicht ausschließlich mit den Erfolgen und Thaten beschäftigen, welche im Jubeljahr 1894 den

Freunden und Feinden der kirchlichen Tonkunst — wenn auch in Form des Schweigens — Achtung abgerungen haben.

Wer jedoch die Jahreschronik unseres treuen und fleißigen Mitarbeiters Dr. Ant. Walter mit Aufmerksamkeit durchliest (Seite 1—19), wer die Originalberichte der vom Unterzeichneten redigierten Musica sacra aus allen Gegenden der Windrose über die 14. Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereins und die mit derselben verbundenen Palestrina-Orlandofeier, sowie die übrigen ähnlichen Festveranstaltungen in Dörfern, Märkten und Städten betrachtet hat, wird sich sagen müssen, daß edles Metall aus dem reichen Gestein der Kirchenmusikgeschichte gewonnen und zu heiligen Geräten für den Altar umgestaltet worden ist. Um das Andenken an Palestrina-Orlando nochmals kräftig anzuregen, ersuchte die Red. den geistvollen und musikalisch hochgebildeten P. Theodor Schmid, S. J., in Feldkirch, um die gütige Erlaubnis, die prächtigen Artikel der „Stimmen aus „Maria-Laach", einer Zeitschrift, die meist nur in Händen von Geistlichen sich befindet, in das Jahrbuch (S. 49—76) aufnehmen zu dürfen.[1]) Gott vergelte dem Verfasser, der Redaktion und dem Verleger (Herder in Freiburg) das freundliche, bedingungslose Entgegenkommen. — Ein Referat des belgischen Priesters A. Dirven, Redakteurs des vortrefflichen, in Lüttich erscheinenden Courrier de S. Gregoire über die 14. General-Versammlung (S. 111—115) genüge als Momentaufnahme der am 8. und 9. August zu Regensburg stattgehabten Festlichkeiten und Ausdruck des Eindruckes, den dieselben auch außerhalb der deutschen Grenzpfähle gemacht haben.

Auch die Musikbeilage — die 4stimmigen Passionschöre von Franc. Soriano für Palmsonntag und Karfreitag — sowie die bio-bibliographische Skizze über diesen hervorragenden Schüler Palestrinas (Seite 95—103), den die kompetente Oberbehörde für liturgische Kirchenmusik zur Revision des römischen Graduale berufen hat, steht noch im Zusammenhange mit dem kirchenmusikalischen Jubeljahre; ebenso das Dekret vom 7. Juli 1894 über die römischen Choralbücher.

Die übrigen Artikel meist historisch-musikalischen Inhaltes entsprechen der bisherigen Tendenz des Jahrbuches, als einer der Musikwissenschaft und -Geschichte dienenden Publikation und bringen reichliches und neues Material. Der Auszug von P. Utto Kornmüller aus einem theoretischen Werke des Ugolino von Orvieto (Seite 19—40), sowie die bio-bibliographische Studie über diesen Autor des 15. Jahr-

[1]) Einige Zusätze der unterzeichneten Redaktion berichtigen Irrtümer, deren Beseitigung nicht unwichtig sein dürfte. Dieselbe war gesonnen gewesen, eine ähnliche Arbeit des Hrn. Prof. Dr. Walter in den „Historisch-politischen Blättern" herüberzunehmen, änderte aber den Plan, da P. Th. Schmid ausführlicher schrieb, und der Name des Dr. Ant. Walter ohnehin schon in der „Chronik" vertreten ist.

hunderts (Seite 41—49) geben vollständig neue Aufschlüsse über eine bisher zu wenig beachtete Periode der Musikgeschichte.

Die von Karl Walter mit emsigem Fleiße und reichen Litteraturbelegen (S. 76—87) zusammengestellten, den Excerpten und Vorarbeiten des † königl. Custos Julius Maier entnommenen Beiträge über den Stand der herzogl. Hofkapelle in Müncheu (16. und 17. Jahrhundert) dienen nicht allein lokalen oder provinziellen Interessen, sondern besonders der deutschen Kultur- und Musikgeschichte einer glorreichen Periode.

Auch die kleineren Arbeiten über Hans Buchner von Constanz, einem berühmten Amtsvorgänger des in der Orgellitteratur wohlbewanderten H. Ernst von Werra (Seite 88—92) und über ein italienisches Stabat mater aus dem 16. Jahrhundert von Dr. Peter Wagner in Freiburg (Schweiz) verdienen sicherlich alle Beachtung.

Kurz und kräftig repliziert Paul Krutschek seinem Wiener Gegner (Seite 106—111); sehr dankenswert belehrend ist das Referat von Dr. Adalbert Ebner über eine neueste Broschüre von Dr. Wilhelm Brambach („Gregorianisch").

Die Mitteilungen, Referate und Kritiken der Redaktion über die Gesamtausgaben der Werke von Palestrina-Orlando, über die Werke von Declève, Dr. Sandberger, Destouches, Pedrell (Morales), Georg Muffat, Gaspari-Torchi, Dr. Emil Bohn und Dr. Hugo Riemann bilden den Abschluß des 20. Jahrganges vom kirchenmusikalischen Jahrbuch (Seite 117—126).

Da vom Jahrgang 1894 nur mehr ein paar Dutzend Exemplare übrig geblieben sind, so ist die frühere peinliche Frage über die Existenzfähigkeit des kirchenmusikalischen Jahrbuches auch für die Zukunft gelöst, wenn die bisherigen Freunde und Gönner desselben in ihrer Propaganda nicht ermüden und für Verbreitung desselben das bisherige ermunternde Interesse bewahren; sie seien dafür herzlich bedankt.

Mündlich und schriftlich aber ist die Redaktion wiederholt und häufig aufgefordert worden, den **„Cäcilienkalender"** als populäre, längstens bis Oktober jeden Jahres erscheinende Gabe für Kirchensänger, Chorregenten, Organisten u. s. w. wieder ins Leben zu rufen, und ihn nach vollendetem 20. Jahre als Gesellschafter, Ratgeber und Wegweiser auch für diejenigen Kreise herauszugeben, die für wissenschaftliche, geschichtliche oder gelehrte Arbeiten weder Verständnis noch Interesse haben. Daß dieser Vorschlag schon vor sechs Jahren überlegt worden ist, werden die Besitzer

des nunmehr im zehnten Jahrgang vorliegenden „kirchenmusikalischen Jahrbuches“, das ja bekanntlich 1886 aus dem „Cäcilienkalender“ herausgewachsen ist, noch im Gedächtnisse haben.[1]) Aber schon im folgenden Jahre mußte man abwickeln und erklären: „Von der im Vorworte des K. M. Jahrb. 1889 angekündigten Trennung des „Cäcilienkalenders und des Jahrbuches“ mußte aus verschiedenen wichtigen Gründen Umgang genommen werden. Der entscheidendste war die Überbürdung des Unterzeichneten mit litterarischen Arbeiten, besonders nach Übernahme der „Musica sacra“.

Obwohl nun die Arbeit seit dieser Zeit nicht weniger geworden ist, so hat doch die Arbeitsfreudigkeit durch Übung und allseitige Anregung zugenommen, und der Unterzeichnete hat im Sinne, von 1896 angefangen, den elften Jahrgang des kirchenmusikalischen Jahrbuches in bisheriger Haltung und Tendenz unter der treuen Beihilfe der alten Garde und — so Gott will und auch jüngere Kräfte sich entschließen — neuer Genossen fortzuführen, jedoch einen kleinen, inhaltsreichen, recht

---

[1]) Derselbe lautete: „Im Vorwort zum 4. Jahrg. (1889) des Jahrbuches (14. des Cäcilienkalenders) schrieb die Red. im Oktober 1888: „Der Titel „Kirchenmusikalisches Jahrbuch“ steht zum vierten Male an der Stirne unserer jährlichen Publikation; er hat Beifall gefunden! die wissenschaftlichen, historischen, liturgischen und die Sache der Kirchenmusik behandelnden Beiträge sind für die Geistlichen, Chorregenten und gebildeten Musiker bestimmt; das Buch hat einen festen Leserkreis, der jedoch gegenüber jenen des „Cäcilienkalenders“ beinahe um die Hälfte sich verringert hat. Diese Thatsache hat uns weder in Ärger, noch in Scham oder Furcht versetzt, sondern nur zum Denken angeregt und zur Erforschung der Ursachen geführt. Wir (der Unterzeichnete, der Verleger und viele Ratgeber) glaubten annehmen zu dürfen, und vielfach wissen wir es gewiß, daß der populäre Titel und Inhalt des „Cäcilienkalenders“ (1876—1885) manchen Kirchenvorstand und Chorregenten bewogen hat, den „Cäc.-Kal.“ als Weihnachtsgabe für die hervorragendsten oder gar für sämtliche Chormitglieder anzuschaffen, um neben dem anerkennenden Danke auch Freude zu bereiten, oder den Eifer zu beleben. Im K. M. Jahrbuch entdeckte man für Unterhaltung sehr wenig, für den Inhalt konnte man sich nicht bis zu 1 Mk. 60 Pf. begeistern.

Was folgt daraus? In aller Kürze und mit Bestimmtheit die Ankündigung, daß von 1889 ab, wenn uns Gott Leben und Gesundheit schenkt, das Jahrbuch mit Musikbeilage im bisherigen Umfange erscheint und in gleichem Geiste redigiert werden soll, und daß der „Cäcilien-Kalender“ als bequemes Taschen- und Notizbuch mit praktischen Bemerkungen und belehrenden Winken für Kirchensänger, Lehrer, Organisten, Chorregenten u. s. w. separat vom K. M. Jahrbuch hergestellt werden wird. Ohne Kalender geht's in unserer Zeit nicht mehr; also sollen auch die „Cäcilianer“ einen „Cäcilienkalender“ haben, der bald Übersetzungen liturgischer Texte für die Sonn- und Festtage, bald empfehlenswerte und bewährte Messen, Offertorien u. s. w. anrät, also zum „kirchenmusikalischen Ratgeber“ sich aufwirft, bald Sentenzen, historische Daten für die einzelnen Tage und ähnliche Kleinigkeiten bringt, die in populärem Gewande und in kurzer Fassung stets das eine Ziel verfolgen, mit dem Nützlichen das Angenehme zu verbinden.

Beiträge und Einsendungen, Winke und Ratschläge für die segensreiche und gedeihliche Durchführung dieses Gedankens aus allen Ländern deutscher Zunge werden erbeten und mit Dank angenommen; denn viele müssen zusammenhelfen und einträchtig nach dem alten Grundsatze wirken: „Labore et constantia.“



praktischen, besonders für Notierungen und Termine eingerichteten, kirchliche Vorschriften, Ratschläge für empfehlenswerte Musikalien und Bücher neueren und älteren Datums enthaltenden „Cäcilienkalender“ als einundzwanzigsten Jahrgang zu veröffentlichen. Das gebundene Exemplar soll auch für die Tasche bequem werden und den Preis von einer Mark im Buchhandel nicht übersteigen.

Die Fortexistenz des kirchenmusikalischen Jahrbuches war dem Unterzeichneten stets eine Ehren- und Herzenssache. Nun ist dasselbe gesichert und wird hoffentlich auch in Zukunft die Stellung einnehmen, die in einer Besprechung des „Grazer Volksblattes“ (17. Februar 1889) mit folgenden aufmunternden Worten bezeichnet worden ist: „Die Musik ist eine Kunst geworden, welche die Welt erobert und Verbreitung in den breitesten Schichten des Volkes gewonnen hat. Um so wichtiger ist es, daß man ihren wissenschaftlichen Theorien und ihrer Geschichte die vollste Aufmerksamkeit zuwendet. Sie ist ein Teil unseres geistigen Gesamtlebens geworden und bildet daher ein nicht mehr beiseite zu lassendes Erziehungsmaterial des Menschen, welches, wahr und richtig angewendet, eine kostbare Waffe, flach und laienhaft gelehrt, einen erstickenden Wust im geistigen Kampfe ums Dasein bildet. Das war auch der Grund, warum wir in diesen, der Bildung des Volkes gewidmeten Blättern so eingehend und nachdrücklich auf die Bedeutung des ‚Cäcilien-Kalenders‘ und des ‚Kirchenmusikalischen Jahrbuches‘ hinwiesen.“

Da jedoch der Unterzeichnete stets bestrebt war, zur Popularisierung der Ideen, welche den Cäcilienverein für Deutschland, Österreich-Ungarn und die Schweiz ins Leben gerufen, gefördert, gehalten und wunderbar gestärkt haben, so daß der Verein nunmehr eine geistige Macht darstellt, nach seinen Kräften beizutragen, da er auch selbst nicht verknöchern will, wenn auch die Knochen den Weg des Irdischen gehen, ohne einstweilen mürbe oder zu kalkhaltig geworden zu sein — Gott sei Dank! — so packt er die neue Aufgabe um so lieber an, da er hoffen darf, aus vielen schreiblustigen und leicht schildernden, angenehm unterhaltenden, nützlich und verständig, heiter und launig angehauchten Federn eine schöne Auswahl von Beiträgen zu erhalten. Horaz behauptet ja in seiner ‚Ars poetica‘ V. 343: „Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci“; und auch das andere Diktum (V. 333) paßt hieher: Aut prodesse volunt aut delectare poetae. „Nützlich sein“ wollen wir im „Jahrbuch“ und im „Cäcilienkalender“ für 1896, in letzterem aber mehr den angenehmen, ergötzenden Ton, der ja Musikern und Sängern (wie den Poëten) im Blute liegt, anschlagen, ohne im „Jahrbuch“ zu vergessen, daß die gelehrteste Arbeit keinen Nutzen bringt, wenn sie nur der Autor versteht oder zu verstehen vorgiebt.

Wenn nun die verehrlichen Leser des kirchenmusikalischen Jahrbuches nicht nur mit den vorgelegten Plänen einverstanden sind, sondern auch sogleich die Feder



zur Hand nehmen, um gute Ratschläge, passende Beiträge, praktische Vorschläge mitzuteilen, dann wird die Redaktion solchen Freunden doppelt dankbar sein, denn: „Bis dat qui cito dat“ — zweimal gibt wer schnell gibt.

Ich bitte also mit Horaz:

Si quid novisti rectius istis,
Candidus imperti; si non, his utere mecum.

Wenn du was Besseres weißt, als dies hier,
Teil' es mir redlich mit; wenn nicht, so benutze, wie ich, dies.

In allen Fällen aber wird sich der alte Denkspruch bewähren müssen:



Regensburg, am 18. Januar 1895.

Dr. Franz X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

FRANC. XAV. HABERL.

RESPONSORIA CHORI

AD

CANTUM PASSIONIS D. N. J. CHR.

IN DOMINICA PALMARUM ET IN FERIA VI. IN PARASCEVE

QUATUOR VOCUM

AUCTORE

FRANCISCO SURIANO.



Vorwort.

Im vierten Bande von Dr. Proske's *Musica divina* finden sich die herrlichen, von jedem gemischten Chore nicht unschwer aufzuführenden Antworten, welche nach einer mehrhundertjährigen kirchlichen Praxis bei den vier Passionserzählungen nach Matthäus am Palmsonntag, Markus am Dienstag, Lukas am Mittwoch und Johannes am Freitage der heil. Karwoche in mehrstimmigem Satze zwischen die Choralgesänge des Christus, des Evangelisten und der Turba eingeschaltet werden können.*) Diese von Dr. Proske zum erstenmal in Partitur gebrachten Sätze des römischen Meisters **Francesco Soriano,** dessen Lebensgang und Werke im kirchenmusikal. Jahrbuch für 1895 eingehender geschildert sind, wurden von grösseren Chören, deren Dirigenten und Sänger mit den alten Schlüsseln vertraut waren, seit Dezennien mit bestem Erfolge aufgeführt, und haben stets durch ihren religiös dramatischen und musikalisch wertvollen Gehalt erbaut und hingerissen.

Jährlich wiederholen sich viele Anfragen beim Verleger der *Musica divina,* ob diese Passionen von Fr. Soriano nicht in eigener Ausgabe erscheinen können. Da jedoch die Partitur des vierten Bandes der *Musica divina,* von dem diese Gesänge einen integrierenden Teil bilden, noch in vielen Exemplaren vorhanden ist, so entschloss sich der Verleger, einstweilen die Passionschöre für den Palmsonntag und Karfreitag, welche am öftesten benötiget werden, als eigenen Fascikel des *Repertorium musicae sacrae* zu edieren.**)

---

*) Die Vorschriften der Kirche über den Passionsgesang sind kurz und bündig zusammengestellt in: *Magister choralis,* 10. Aufl. S. 93, *Musica sacra* 1890, S. 37, Cäcilienkalender 1879, S. 20 und 51.

**) Die bisher erschienenen Hefte dieser Sammlung enthalten:

Band I. Fasc. 1. *Missa „Brevis“* ad 4 voces inæquales auctore Joanne Franc. Anerio. (s. C. V. C. Nr. 936.) Partitur 60 ₰, Stimmen 40 ₰.

„ „ 2. *Litaniae Lauretanae* ad 7 voces inæquales et *Salve Regina* 4 voc. auctore J. F. Anerio. (s. C. V. C. Nr. 932.) Partitur 60 ₰, Stimmen 42 ₰.

„ „ 3. *Missa pro Defunctis* ad 4 voces inæquales auctore Claudio Casciolini, *Graduale* et *Tractus* von Ludov. da Viadana. (s. C. V. C. Nr. 1561.) Partitur 60 ₰, Stimmen 40 ₰.

„ „ 4. *Missa prima*: *„Sexti Toni“* 5 vocum auctore Joanne Cruce. (s. C. V. C. Nr. 450.) Partitur 60 ₰, Stimmen 50 ₰.

„ „ 5. *Missa*: *„Cantabo Domino“* 4 vocum inæqualium auctore Lud. da Viadana. (s. C. V. C. Nr. 1538.) Partitur 60 ₰, Stimmen 50 ₰.

„ „ 6. *Cantiones selectae* ex operibus ecclesiasticis Lud. Viadanæ. (Ausgewählte Gesänge aus den Kirchenkompositionen von Lud. Viadana. (s. C. V. C. Nr. 1568.) Partitur 80 ₰, Stimmen 60 ₰.

„ „ 7. *Missa VIII. Toni „Puisque j'ai perdu“* ad 4 voces inæquales auctore Orlando Lasso. Usui practico magis accomodavit Ign. Mitterer. (s. C. V. C. Nr. 450.) Partitur 60 ₰, Stimmen 48 ₰.

„ „ 8. *Quinque Lamentationes* 4 vocibus æqualibus concinendæ auctore Joanne Maria Nanino. (s. C. V. C. Nr. 1409.) Partitur 80 ₰, Stimmen 60 ₰.

„ „ 9. *Missa tertia: „Octavi Toni“* 5 vocum auctore Joanne M. Cruce. (s. C. V. C. Nr. 450.) Partitur 80 ₰, Stimmen 60 ₰.

„ „ 10. *X Offertoria a Dominica in Septuagesima usque ad Feriam V. in Coena Domini* ad 5 voces inæquales auctore Joanne Petraloysio Prænestino. (s. C. V. C. Nr. 1562.) Partitur 1 ℳ, Stimmen (Cantus 30 ₰, Alt 30 ₰, Tenor 45 ₰, Bass 25 ₰) 1 ℳ 30 ₰.

*



Da bei dieser Ausgabe besonders praktische Erwägungen in den Vordergrund gestellt sind, so finden sich gegenüber dem Originaldrucke von 1619 und der Partitur, welche J. G. Wesselak (1862) nach dem Tode Proske's (20. Dez. 1861) als *Liber Vespertinus, Annus I. Tom. IV.* der *Musica divina* ediert hat, nachfolgende Abänderungen:

1) Bekanntlich sind die offiziellen Choralgesänge der Passion im fünften Tone geschrieben; die Gesangsformel des Evangelisten lautet vor dem Einsatze der Texte, welche vom Volke oder von mehreren Personen in direkter Rede gesungen werden: di - cé-bant au-tem: u. s. w.
Diese Tonhöhe wird niemals genommen, sondern gewöhnlich **a, b** oder **h.** Daher sind die 20 Responsorien des Palmsonntags und die 14 des Karfreitags auf eine mittlere Tonhöhe, nämlich Dominante **b** versetzt.

2) Soriano (infolge der Originalwiedergabe auch die Ausgabe von Proske) befasste sich öfters auch mit anderen Textworten als denen, welche der sogen. „*turba*“ zugehören; z. B. komponierte er die Worte Christi: *Tristis est, Pater mi,* oder die Sätze: *Et tu cum Jesu, Et hic erat, Nihil tibi* etc. für 3 oder 4 Oberstimmen. Vorliegende Neuausgabe hält sich strenge an das typische *Missale Romanum.* Daher fielen die genannten und ähnliche Sätze weg.

3) Dem Kapellmeister von St. Peter lag im Jahre 1619 ein anderer Text vor als der, welchen das neueste *Missale Romanum* enthält. Seine Version lautete z. B. im 2. Responsorium der Matthäus-Passion: *Potuit enim unguentum istud,* während die liturgischen Bücher gegenwärtig das Wort *unguentum* nicht mehr enthalten. Im 17. Responsorium des gleichen Tages sagt das *Missale*: *Liberet nunc, si vult eum,* Soriano aber komponierte: *Liberet eum nunc, si vult.* Die Redaktion hat diese liturgischen Ungenauigkeiten richtig gestellt, ohne den musikalischen Teil wesentlich zu ändern.

4) Die Umänderung der alten Schlüssel in 3 Violin- und einen Bass-Schlüssel, sowie die Durchführung der Interpunktion und Orthographie nach dem typischen *Missale,* liegt im Programm des *Repertorium musicae sacrae.* Nur eine Stelle, nämlich das *Barabbam* (11. Responsorium des Palmsonntags und 6. des Karfreitags) könnte von ängstlichen Liturgikern beanstandet werden; die dramatische Fassung des Komponisten aber dürfte den kleinen Accentfehler bei diesem Worte entschuldigen.

5) Um den Dirigenten und die Sänger wegen der Einsätze des Chores nicht unnützer Weise in Spannung zu halten, wurden die Stichworte, mit denen der Evangelist vor dem Eintritt des Chores abschliesst, bei jedem Responsorium mit fetter Schrift angegeben. Der Unterzeichnete hält es überdies für nützlich, in folgenden Zeilen die Erzählung des Evangelisten, sowie die Worte Christi summarisch einzufügen, den lateinischen Text aber, welchen der Chor zu singen hat, mit der deutschen Übersetzung nach dem bei Pustet 1892 von ihm edierten „Kleinen Gradual- und Messbuch“ abdrucken zu lassen. Dadurch ist der Dirigent in die Lage versetzt, bei den Proben, mit Hinweis auf die jedem Katholiken geläufige Erzählung der Evangelisten, Bedeutung und Vortrag der einzufügenden Responsorien zu erläutern und jene teilnehmende, andächtige, schmerzlich bewegte Seelenstimmung hervorzurufen, die für den guten, packenden Vortrag dieser kleinen musikalischen Perlen so wichtig ist.

Band II. Fasc. 1. *XXX Falsibordoni* 4, 5 et 6 vocum super octo tonos Cantici *Magnificat* compositi ab auctoribus incertis sæculi XVI. Mit einem Einlageblatt „Choralverse“. (s. C. V. C. Nr. 1701.) Partitur 85 ₰, Stimmen (Sopran 1 ℳ 41 ₰, Alt 1 ℳ 25 ₰, Tenor 1 ℳ 57 ₰, Bass 1 ℳ 81 ₰) = 6 ℳ 4 ₰. Die Choralverse apart à 5 ₰, pro Dutzend 50 ₰.

„ „ 2. *Missa: „O admirabile commercium“* 5 vocum auctore Joanne Petraloysio Prænestino. (s. C. V. C. Nr. 1684.) Partitur 90 ₰, Stimmen 75 ₰.

I. Passion am Palmsonntag.

Nach dem Graduale *Tenuisti* und dem Tractus *Deus, Deus meus* folgt die Leidensgeschichte;*) die Akolythen kommen nicht mit ihren Kerzen an das Pult; das Evangelienbuch wird nicht beräuchert; auch wird das *Munda cor meum* nicht vorher gebetet, noch *Dominus vobiscum* gesungen, sondern unmittelbar begonnen:

Passion.

Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach Matthäus (Kap. 26 und 27): Jesus feiert das letzte Osterfest. Seine Feinde planen Gefangennahme und Tod. Man warnt jedoch:

1. Non in die festo, ne forte tumúltus fíeret in pópulo.

1. „Nur nicht am Festtage, damit nicht etwa ein Aufruhr unter dem Volke entstehe."

Salbung Jesu in Bethanien. Jünger zürnen darüber und sagen:

2. Ut quid perdítio haec? pótuit enim istud venúmdari multo, et dari paupéribus.

2. „Wozu diese Verschwendung? Denn das hätte man teuer verkaufen und den Armen geben können."

Jesus weist sie zurecht. Judas Iskariot bereitet den Verrat vor. Die Jünger fragen, wo der Herr das Ostermahl feiern wolle:

3. Ubi vis parémus tibi comédere pascha?

3. „Wo willst du, dass wir dir das Osterlamm zu essen bereiten?"

Beim Mahle kündet Jesus den Verrat an. Einige fragen:

4. Numquid ego sum, Dómine?

4. „Bin ich es, Herr?"

Einsetzung des heiligsten Altarssakramentes, Schluss des Ostermahles. Vorhersagung der Verleugnung Petri. Jesu Gang nach Gethsemani; Angstgebet des Herrn auf dem Ölberge. Verrat des Judas. Jesus wird gefangen genommen, Petrus haut dem Knechte des Hohenpriesters das Ohr ab; Jesus warnt vor der Gewalt und heilt den Verwundeten. Jesus wird gefangen zu Kaiphas geführt. Verhör des Heilandes bei Kaiphas. Unter vielen Anklägern treten zwei falsche Zeugen auf:

5. Hic dixit: Possum destrúere templum Dei, et post tríduum reaedificáre illud.

5. Dieser hat gesagt: „Ich kann den Tempel Gottes abbrechen, und nach drei Tagen ihn wieder aufbauen."

Jesus nennt sich feierlich den Sohn Gottes. Der Hohepriester zerreisst seine Kleider und die Feinde rufen:

6. Reus est mortis.

6. „Er ist des Todes schuldig!"

Jesus wird misshandelt und die Schergen spotten:

8. Prophetíza nobis Christe, quis est qui te percússit?

7. „Weissage uns, Christus, wer ist's, der dich geschlagen hat?"

Petrus verleugnet den Herrn zweimal vor einzelnen. Viele rufen ihm zu:

8. Vere et tu ex illis es: nam et loquéla tua maniféstum te facit.

8. „Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn auch deine Sprache macht dich kennbar."

Petrus verleugnet Jesus zum drittenmal. Das Krähen des Hahnes erinnert ihn an Jesu Wort; er weint Reuethränen. Jesus wird zu Pilatus geführt. Judas will seinen Verrat wieder gut machen; die Hohenpriester aber höhnen ihn:

9. Quid ad nos? Tu víderis.

9. „Was geht das uns an? Sieh du zu!"

Judas erhängt sich. Die hingeworfenen Silberlinge nimmt man an und beschliesst:

10. Non licet eos míttere in córbonam: quia prétium sánguinis est.

10. „Es ist nicht erlaubt, sie in den Tempelschatz zu werfen; denn es ist Blutgeld."

---

*) Am Altare kann die Passion vom Celebrans, Diakon und Subdiakon gesungen werden; wird dieselbe aber nach dem Ritus des römischen *Missale* gesungen, so sind drei Priester oder Diakonen notwendig. Die Worte Christi sind im römischen *Missale* mit †, die Worte des Evangelisten mit *C (cantor* oder *chronista)*, die Worte einzelner oder mehrerer mit *S* (*succentor* oder *synagoga)* bezeichnet. Jene mit *S* bezeichneten Teile, in denen mehrere Personen zugleich redend eingeführt werden, dürfen von einem Sängerchor nach harmonischen Bearbeitungen gesungen werden; diese allein sind hier wörtlich (lateinisch und deutsch) abgedruckt, die Erzählung des Evangelisten aber ist in kurze Sätze zusammengefasst. Es ist verboten, die Passion mit deutschem Texte abzusingen; wo sie aber aus Mangel an Altarsängern nur gelesen wird, dürfen vom Chor passende auf das Leiden Jesu sich beziehende lateinische Gesänge vorgetragen werden.

Man kauft einen Begräbnisplatz für Fremdlinge. Der Landpfleger Pilatus erhält auf mehrere Fragen von Jesus nur die Antwort: „Du sagst es, dass ich der König der Juden bin.“ Auf die Frage des Pilatus, ob er Barabbas oder Jesus freigeben sollte, ruft man:

11. Barábbam.

11. „Den Barabbas.“

Auf die Frage, was mit Christus geschehen solle, rufen sie:

12. Crucifigátur.

12. „Er soll gekreuziget werden!“

Pilatus frägt, was denn Jesus Böses gethan habe, aber man antwortet nur:

13. Crucifigátur.

13. „Er soll gekreuziget werden!“

Pilatus wäscht die Hände, als ob er dadurch unschuldig werden könne am Blute des Gerechten, das ganze Volk aber ruft:

14. Sanguis ejus super nos, et super fílios nostros.

14. „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!“

Jesus wird gegeisselt und mit Dornen gekrönt, die Henker höhnen:

15. Ave Rex Judaeórum.

15. „Sei gegrüsst, du König der Juden!“

Jesus wird angespieen, geschlagen und verspottet. Der Kreuzweg beginnt. Simon von Cyrene. Jesus wird gekreuziget; man teilt sich in seine Kleider. Die Kreuzesinschrift: Jesus zwischen zwei Räubern. Man lästert den Gottmenschen:

16. Vah, qui déstruis templum Dei, et in tríduo illud reaedíficas: salva temetipsum. Si Fílius Dei es, descénde de cruce.

16. „Ei du, der du den Tempel Gottes zerstörest, und ihn in drei Tagen wieder aufbauest, hilf dir selbst: wenn du der Sohn Gottes bist, steig herab vom Kreuze.“

Ähnlich spotten die Hohenpriester:

17. Alios salvos fecit, seipsum non potest salvum fácere: si Rex Israël est, descéndat nunc de cruce, et crédimus ei: confídit in Deo: liberet nunc, si vult eum; dixit enim: Quia Fílius Dei sum.

17. „Andern hat er geholfen, sich selbst kann er nicht helfen. Ist er König von Israel, so steig er nun herab vom Kreuze, und wir wollen an ihn glauben. Er hat auf Gott vertraut: der erlöse ihn nun, wenn er ein Wohlgefallen an ihm hat; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn!“

Es entsteht eine Finsternis; Worte des Herrn am Kreuze. Den Ruf Eli legen die Juden mit höhnendem Spotte aus und sagen:

18. Eliam vocat iste.

18. „Dieser ruft den Elias.“

Jesus wird mit Essig getränkt. Andere spotten:

19. Sine, videámus an véniat Elías liberans eum.

19. „Halt, wir wollen sehen, ob Elias komme, ihn zu retten.“

Jesus aber rief abermal mit lauter Stimme, und gab den Geist auf. (Pause, während welcher Priester und Gemeinde knien und anbeten.) Der Vorhang des Tempels zerriss, die Erde bebte und die Felsen spalteten sich: die Gräber öffneten sich, und viele Leiber der Heiligen kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen. Der Hauptmann und mehrere Wächter bekennen in Folge dieser Wunder:

20. Vere Fílius Dei erat iste.

20. „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!“

Joseph von Arimathäa erhält durch Pilatus den Leichnam Jesu, der in ein Felsengrab gelegt wird; die Frauen am Grabe.

Das Folgende wird vom Diakon im Evangelienton gesungen: „Am folgenden Tage bestellen die Hohenpriester und Pharisäer eine Grabwache und versiegeln den Stein.“ — *Credo.*

II. Passion am Karfreitag.

Das Leiden*) unseres Herrn Jesus Christus nach Johannes, (Kap. 18 und 19): Jesus mit seinen Jüngern im Garten Gethsemani wird von Judas verraten. Jesus empfängt die feindliche Schar mit den Worten: „Wen suchet ihr?“ Sie antworteten ihm:

1. Jesum Nazarénum.

1. „Jesum von Nazareth.“

Als Jesus nun zu ihnen sprach: Ich bin es; da wichen sie zurück, und fielen zu Boden. Da fragte er sie wiederum: Wen suchet ihr? Sie aber sprachen:

2. Jesum Nazarénum.

2. „Jesum von Nazareth.“

*) Nach dem Tractus *Eripe me, Domine* wird die Leidensgeschichte heute an unbedeckten Pulten gesungen; über den Ritus siehe die obige Anmerkung, S. V.



Jesus schützt seine Jünger, tadelt den Petrus, welcher dem Malchus das Ohr abgehauen. Jesus wird vor Annas und Kaiphas geführt. Petrus verleugnet den Herrn vor der Magd. Jesus erhält von einem Knechte des Annas einen Backenstreich wegen der offenen Rede; er wird zu Kaiphas geführt. Petrus war dem Heilande gefolgt. Als er jedoch gefragt wurde:

3. Numquid et tu ex discipulis ejus es?

3. „Gehörst nicht auch du zu seinen Schülern?"

verleugnete er den Herrn noch zweimal. Jesus wird von Kaiphas zum Gerichtshause des Pilatus gebracht. Auf die Frage des letzteren, was man gegen Jesus vorzubringen habe, antworten sie:

4. Si non esset hic malefáctor, non tibi tradidissémus eum.

4. „Wenn dieser kein Missethäter wäre, so würden wir ihn dir nicht überliefert haben."

Da sprach Pilatus zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin und richtet ihn nach euerm Gesetze. Die Juden aber sagten zu ihm:

5. Nobis non licet interfícere quemquam.

5. „Uns ist nicht erlaubt, jemanden zu töten."

Pilatus kann an Jesus keine Schuld finden und frägt die Juden, ob sie die Freigabe Jesu zum Osterfeste wünschten. Da schrien sie wieder alle, und sprachen:

6. Non hunc, sed Barábbam.

6. „Nicht diesen, sondern den Barabbas."

Da liess Pilatus Jesus nehmen und geisseln. Und die Soldaten flochten eine Krone von Dornen, und setzten sie auf sein Haupt, legten ihm einen Purpurmantel um, traten zu ihm, und sprachen:

7. Ave Rex Judaeórum.

7. „Sei gegrüsst, du König der Juden."

Pilatus lässt Jesum, der mit Backen- und Geisselstreichen gemartert, mit Dornenkrone und Purpurmantel bekleidet, keinen menschenwürdigen Anblick mehr bietet, nochmals vorführen. Aber man schrie:

8. Crucifíge, crucifíge eum.

8. „Kreuzige ihn, kreuzige ihn!"

Pilatus sprach zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin, und kreuziget ihn: denn ich finde keine Schuld an ihm. Die Juden antworteten ihm:

9. Nos legem habémus, et secúndum legem debet mori, quia Fílium Dei se fecit.

9. „Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetze muss er sterben; denn er hat sich selbst zum Sohne Gottes gemacht."

Auf das wiederholte Zögern des Pilatus drohen die Juden:

10. Si hunc dimíttis, non es amícus Cáesaris. Omnis enim, qui se regem facit, contradícit Cáesari.

10. „Wenn du diesen loslässest, so bist du des Kaisers Freund nicht; denn jeder, der sich zum Könige macht, widersetzt sich dem Kaiser."

Als aber Pilatus diese Worte gehört hatte, führte er Jesum hinaus, setzte sich auf den Richterstuhl, und sprach zu den Juden: Sehet, euer König! Sie aber schrien:

11. Tolle, tolle, crucifíge eum.

11. „Hinweg! Hinweg! Kreuzige ihn!"

Pilatus sprach zu ihnen: Euern König soll ich kreuzigen? Die Hohenpriester antworteten:

12. Non habémus regem, nisi Cáesarem.

12. „Wir haben keinen König, als den Kaiser!"

Da übergab er ihnen denselben, dass er gekreuziget würde. Sie übernahmen also Jesum, und führten ihn hinaus. Und er trug sein Kreuz, und ging hinaus zu dem Orte, den man Schädelstätte nennt, auf hebräisch aber Golgatha. Da kreuzigten sie ihn, und mit ihm zwei andere zu beiden Seiten, Jesum aber in der Mitte. Die Juden ärgern sich über die Inschrift, welche Pilatus geschrieben hatte, und ersuchen ihn:

13. Noli scríbere, Rex Judaeórum, sed quia ipse dixit: Rex sum Judaeórum.

13. „Schreibe nicht: der König der Juden, sondern, dass er gesagt habe: Ich bin der König der Juden."

Pilatus aber liess sich zu keiner Änderung herbei. Die Soldaten verteilten die Kleider Jesu, über den Rock aber beschlossen sie:

14. Non scindámus eam, sed sortiámur de illa, cujus sit.

14. „Wir wollen diesen nicht zerschneiden, sondern das Los darüber werfen, wessen er sein soll."

Die schmerzhafte Mutter mit den Frauen unter dem Kreuze. Jesus übergibt sie dem Johannes. Im Durste wurde er mit Essig getränkt. Da nun Jesus den Essig genommen

hatte, sprach er: Es ist vollbracht. Und er neigte sein Haupt, und gab den Geist auf. (Während einer kurzen Pause beugen alle die Kniee.) Auf Andrängen der Juden werden die Leiber der drei Gekreuzigten noch vor dem Sabbat abgenommen. Den beiden Übelthätern wurden die Beine zerbrochen; Jesu heilige Seite wurde von einem Soldaten mit dem Speere geöffnet und es kam Blut und Wasser aus der Wunde.

Das Folgende wird im gewöhnlichen Evangelientone gesungen; die Segnung des Priesters und das Küssen des Buches unterbleibt, weder Weihrauch noch Leuchter werden genommen.

Den Schluss dieses Vorwortes soll das Urteil bilden, welches Dr. Aug. Wilh. Ambros im 4. Bande (S. 82) seiner Musikgeschichte (Leipzig, Leuckart 1878) über die Passionsgesänge von Soriano ausgesprochen hat:

„Eine ganze Welt von Musik ist in diesen Passionsgesängen niedergelegt. Sie sind natürlich nicht in dem dramatisierenden Tone gehalten, wie die späteren protestantischen, sondern die *turba* für den Ritus der Karwoche. Aber sehr merkwürdiger Weise führt der Text, der geschilderte Moment, den Meister Soriano, wie, ohne dass er es selbst recht zu merken scheint, ins Dramatische hinein — wie in dem Sätzchen *Barabbam* der Matthäus-Passion, wo der Komponist offenbar an das wüste Durcheinanderschreien des Volkes gedacht hat, im Chor: *Prophetiza, quis est qui te percussit* und *Alios salvos fecit* (besonders von der Stelle an *Descendat nunc de cruce*), in der Johannes-Passion das *Crucifige* und das kurze, aber äusserst energische *Tolle, tolle* und so noch vieles Einzelne. Durchweg zeigt sich in diesen Sätzchen ein musterhaft durchgebildeter Tonsatz, sie sind reich, ohne überladen oder bunt zu werden. Man begegnet im einzelnen manchen überraschend geistreichen Zügen. So singen die Zeugen ihr *Hic dixit: Possum destruere* etc. (wie auch sonst öfter vorkommt) als *Canon* — aber der Bass beantwortet das Thema des Tenors wie der *Comes* einer *fuga di tuono,* und nach wenigen Takten wird der Kanon zum Kanon in Verkehrtschritten — ein Zug, mit welchem Soriano offenbar mehr wollte, als nur ein musikalisches Kunststück machen.“

Dass die Beifügung der dynamischen, Absatz- und Atemzeichen jedem Chore nützliche Förderungsmittel für Auffassung und Vortrag sein können, glaubt der Unterzeichnete annehmen zu dürfen. Modifikationen derselben, sowie die rhythmisch ruhige Bewegung (wie bei Nr. 3, 4, 15, 20 der Matthäus- und bei Nr. 7 der Johannes-Passion), andrängendes, rasches, kräftiges, hochdramatisches Vorgehen jedoch in den meisten übrigen Sätzen, liegen im Textinhalt, dürfen aber niemals die ästhetischen Schranken, welche durch die Betrachtung des Leidens Jesu Christi und die Heiligkeit des Gotteshauses gezogen sind, überschreiten.

Regensburg, 27. Dezember 1894.

Dr. Fr. X. Haberl.



Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Matthæum.

Quatuor vocum. Auct. **Franc. Suriano.**

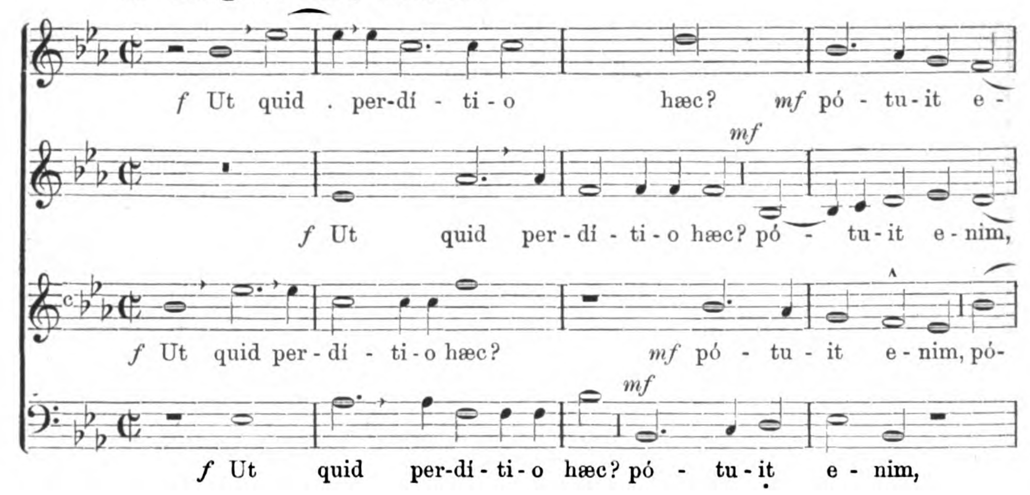
Dominica in Palmis.

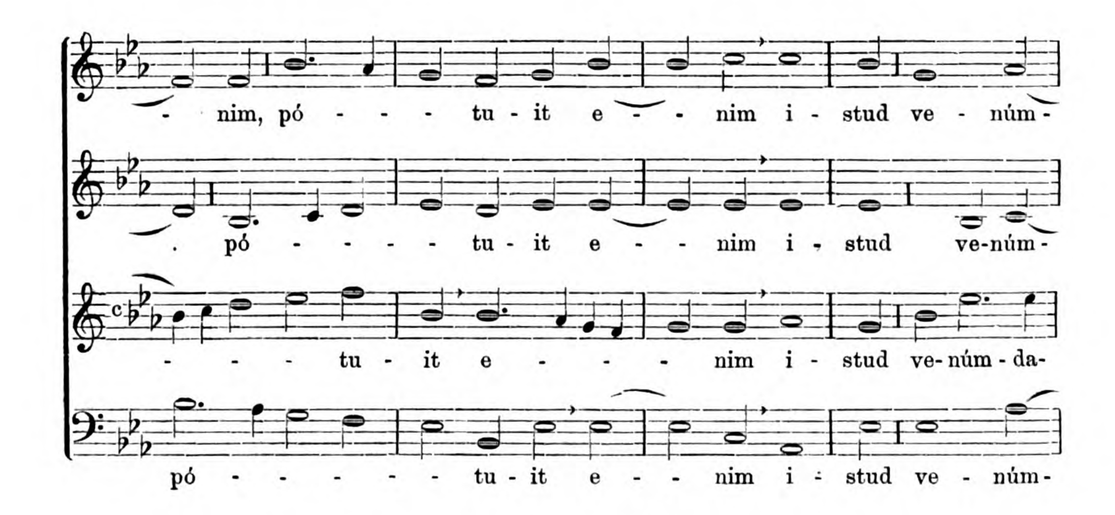
1. Dicébant autem:



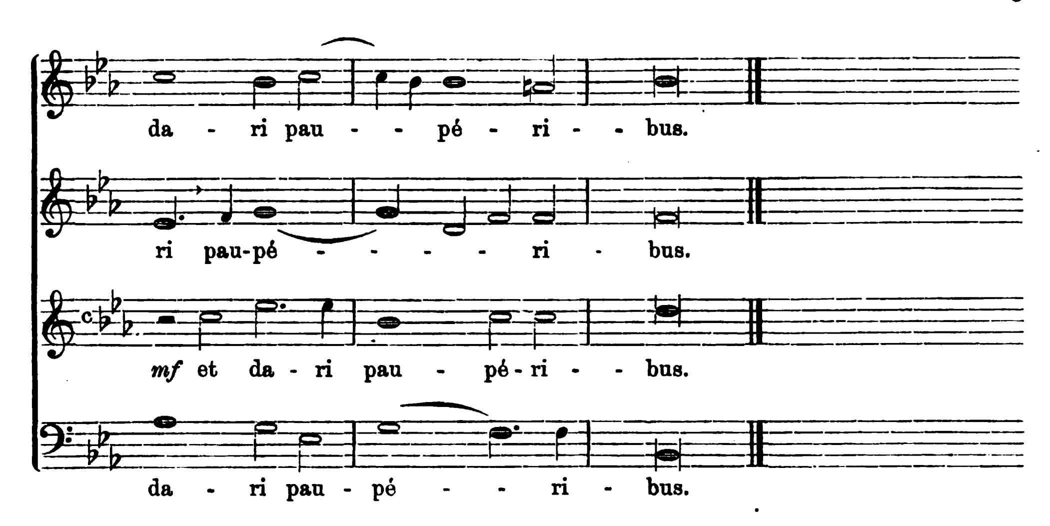


2. Indignáti sunt, dicéntes:



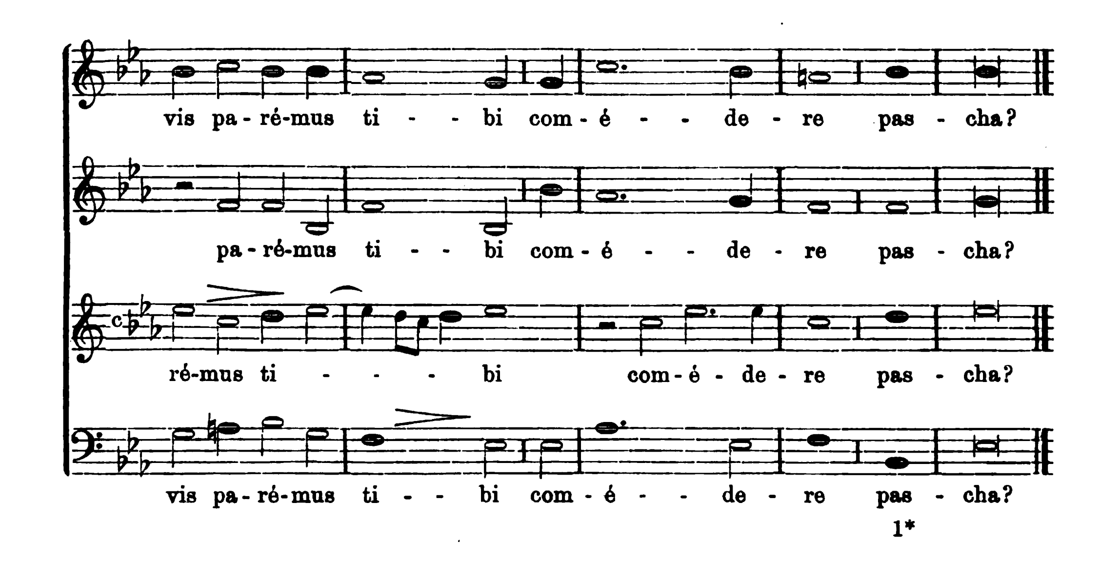






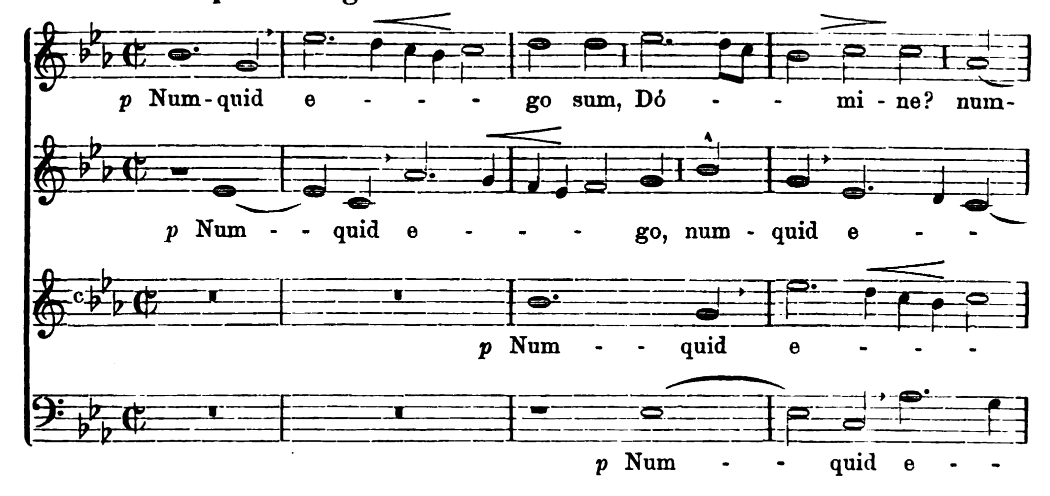
3. Accessérunt discípuli ad Jesum, dicéntes:

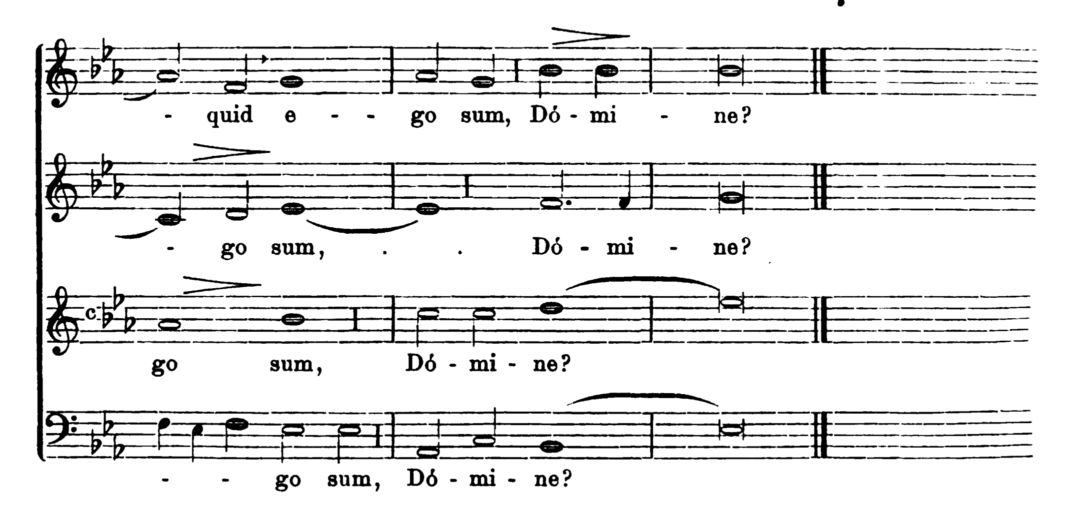




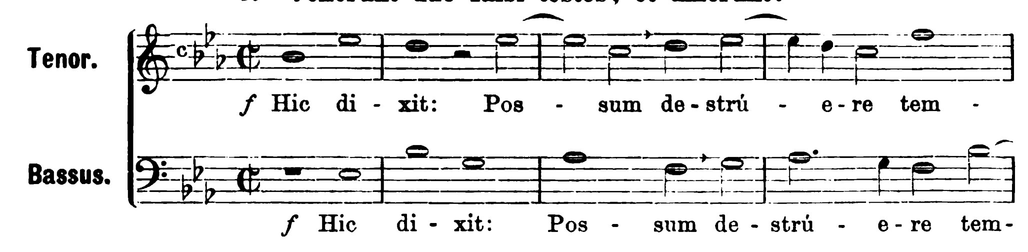


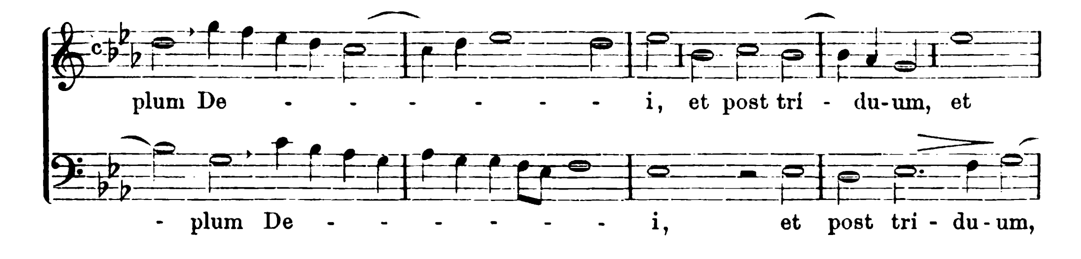
4. Cœpérunt singuli dicere:





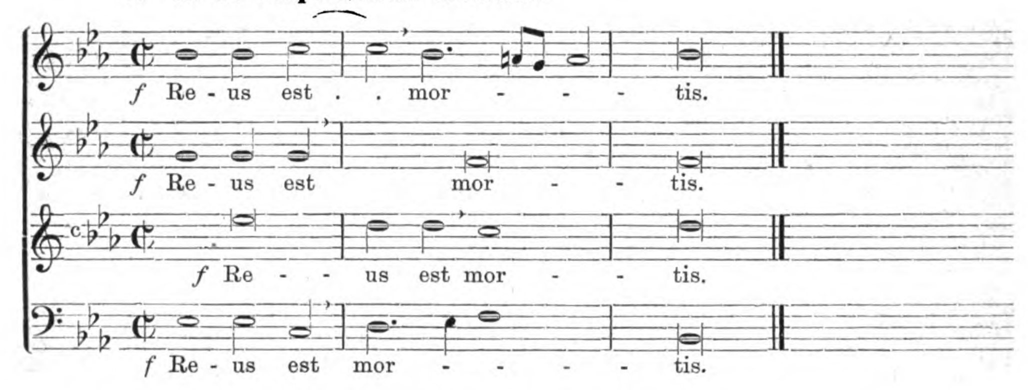
5. Venérunt duo falsi testes, et dixérunt:



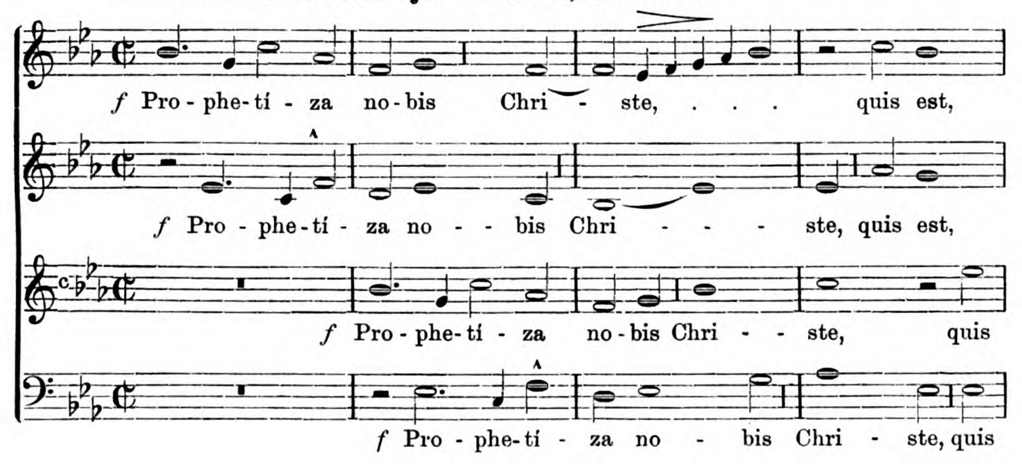




6. At illi respondéntes dixérunt:

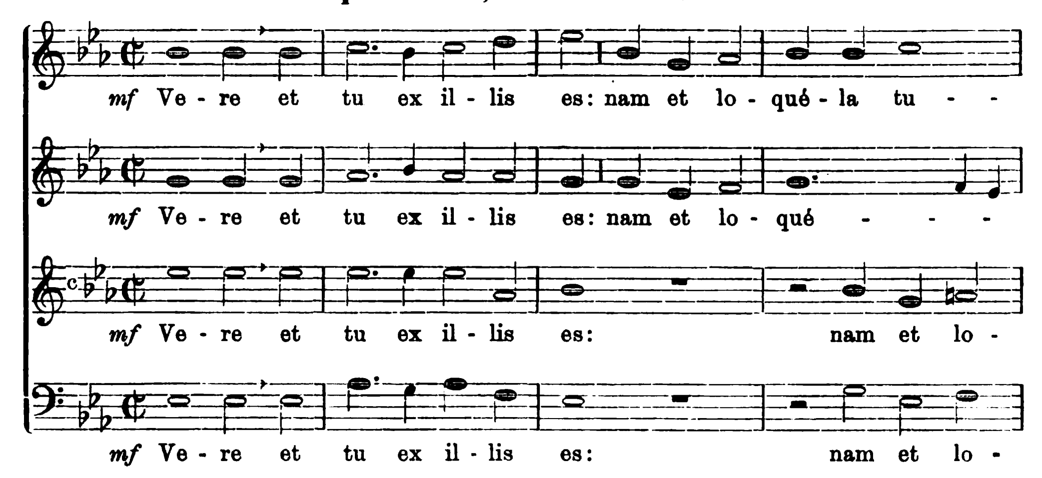


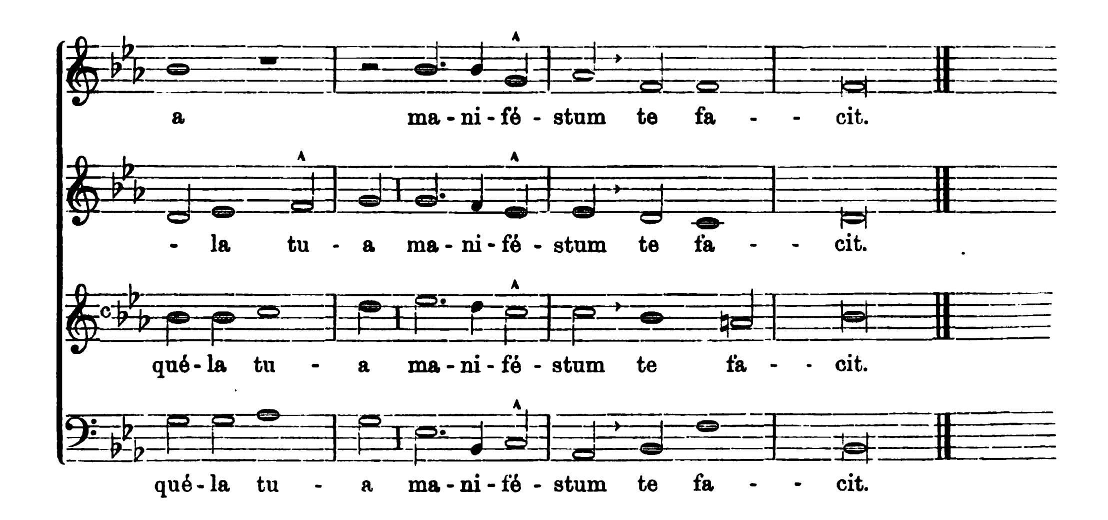
7. Palmas in fáciem ejus dedérunt, dicéntes:



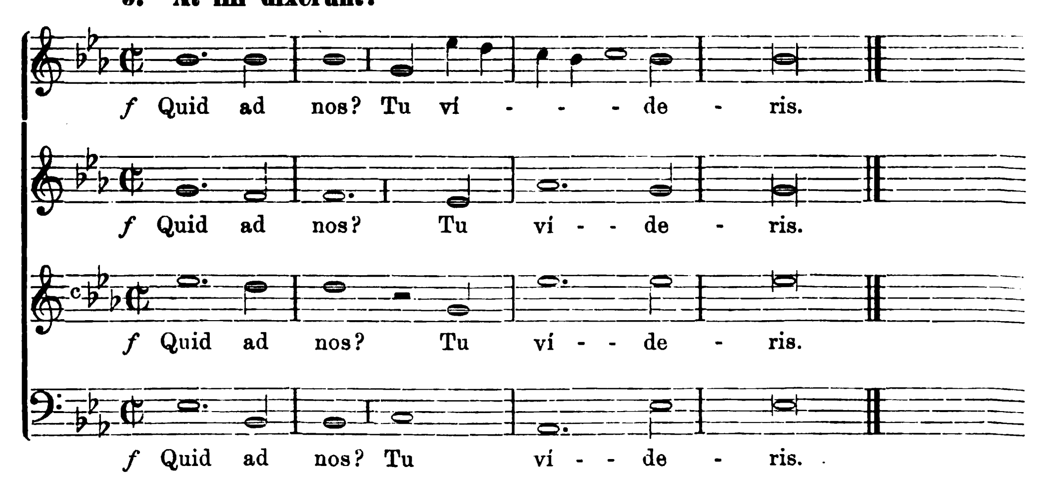


8. Accessérunt qui stabant, et dixérunt Petro:



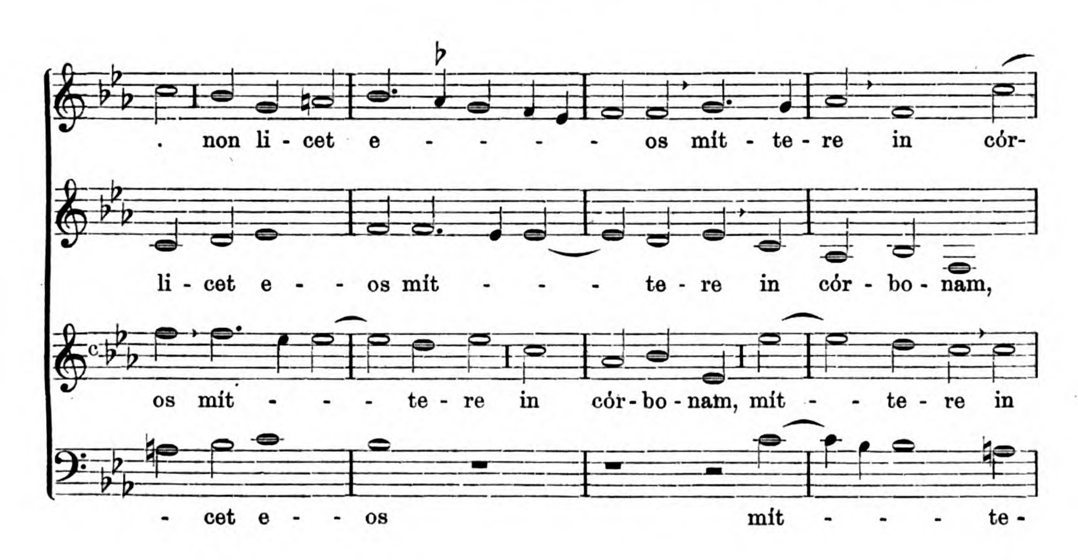


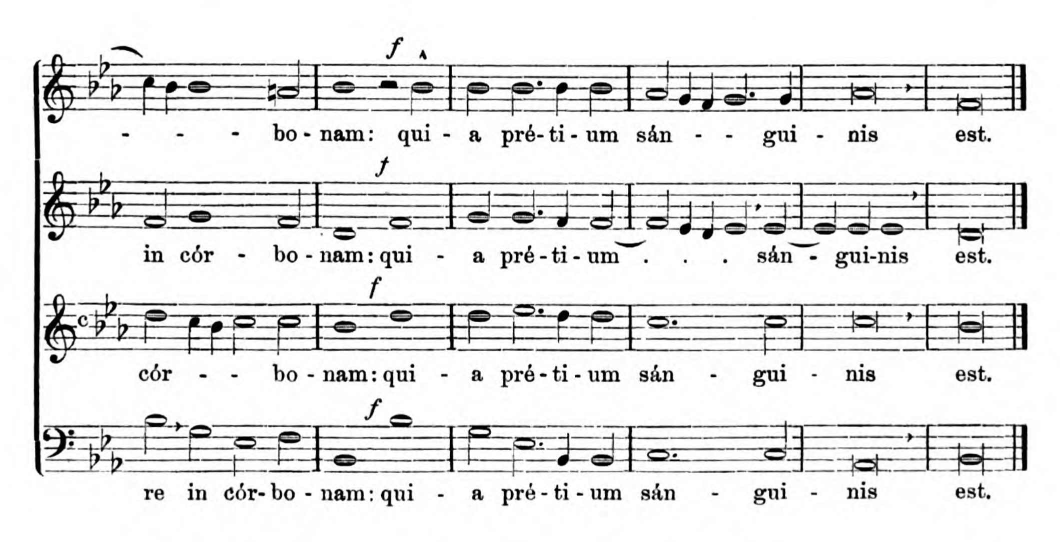
9. At illi dixérunt:



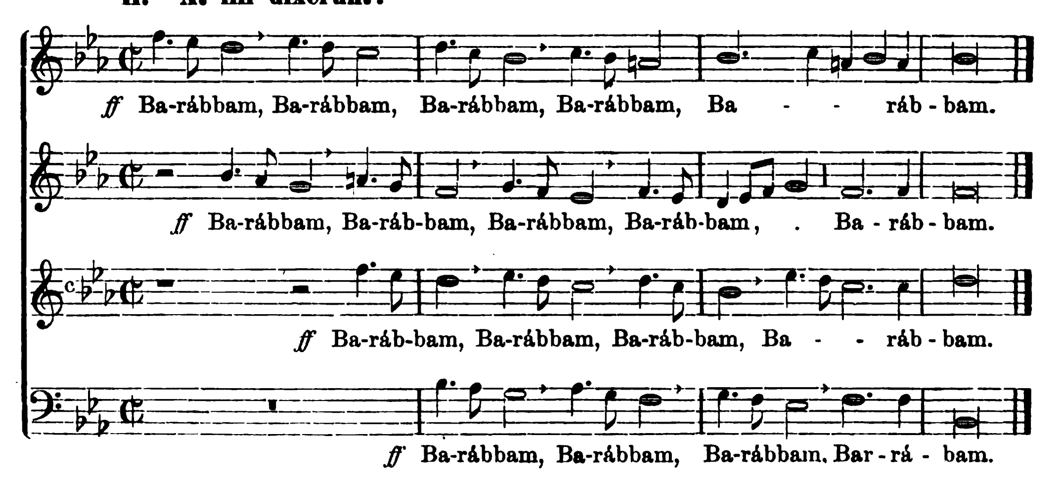
10. Accéptis argénteis, dixérunt:







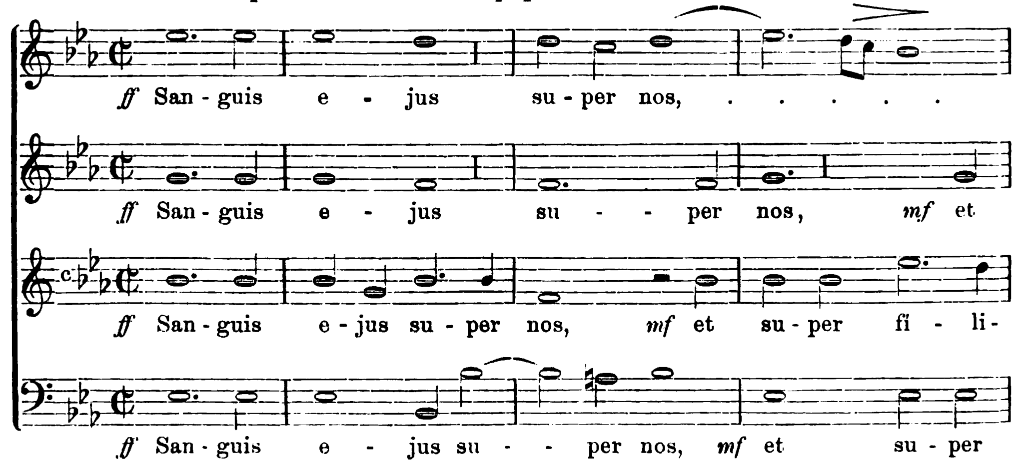
11. At illi dixérunt:

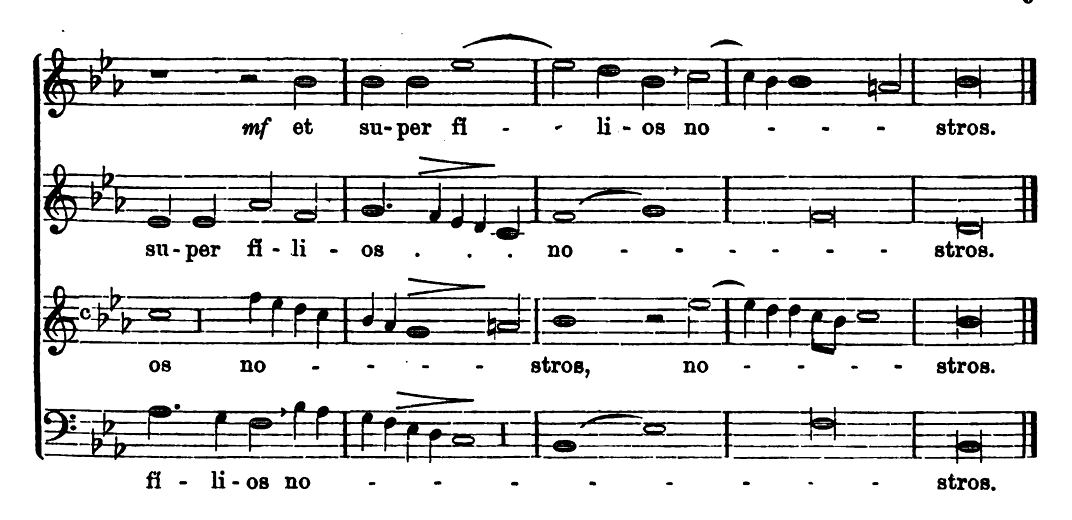


12. Dicunt omnes: **13. At illi magis clamábant, dicéntes:**



14. Et respóndens univérsus pópulus dixit:

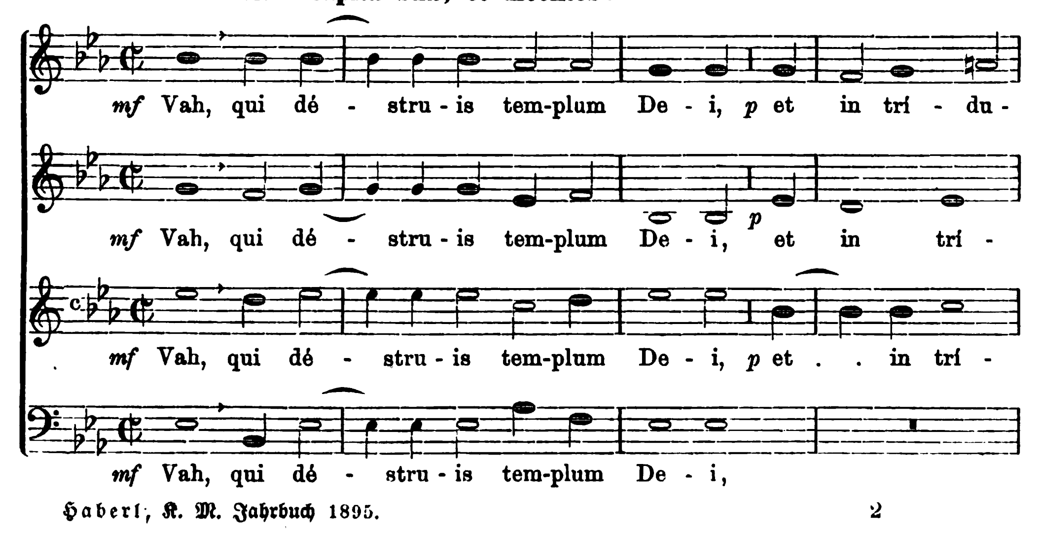


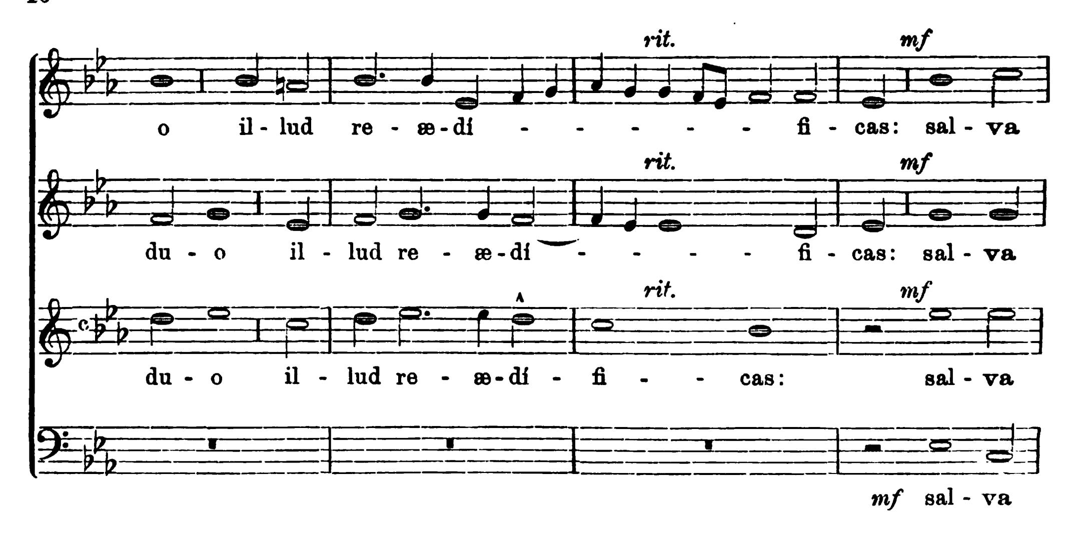


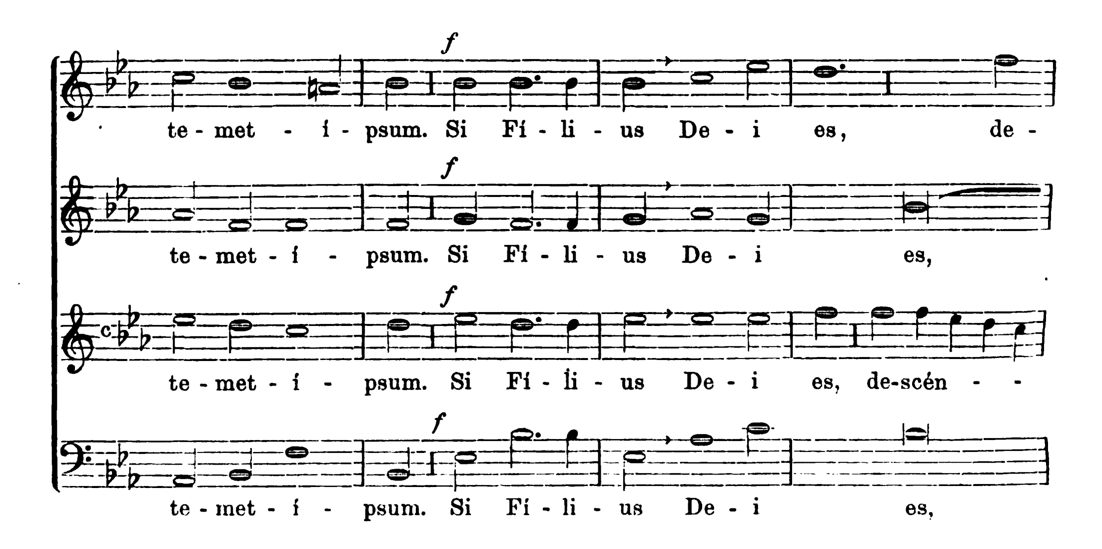
15. Illudébant ei, dicéntes:



16. Movéntes cápita sua, et dicéntes:



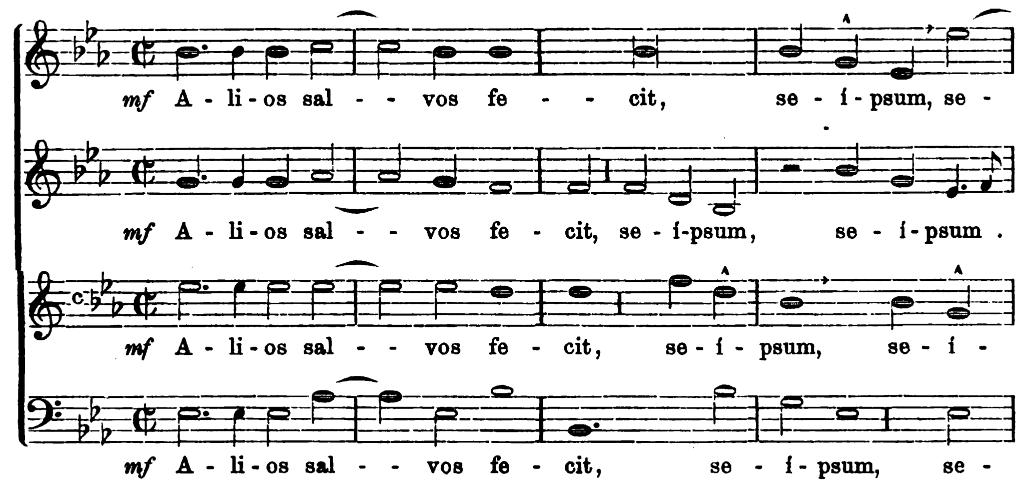

rit. mf
o il - lud re - æ - dí - - - - - - fi - cas: sal - va
rit. mf
du - o il - lud re - æ - dí - - - - - fi - cas: sal - va
rit. mf
du - o il - lud re - æ - dí - fi - - - cas: sal - va
mf sal - va

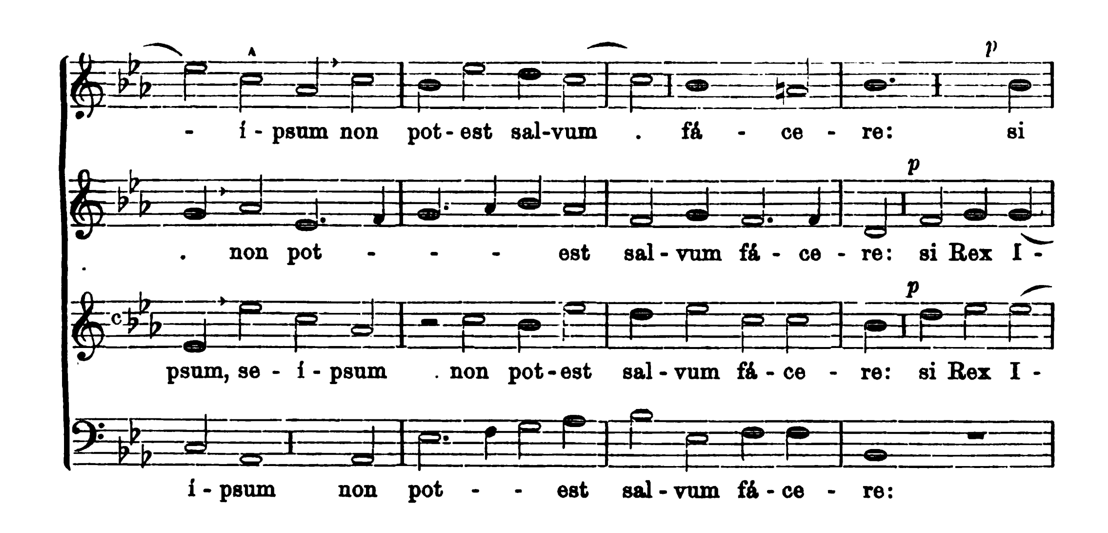

f
te - met - í - psum. Si Fí - li - us De - i es, de -
f
te - met - í - psum. Si Fí - li - us De - i es,
f
te - met - í - psum. Si Fí - li - us De - i es, de-scén - -
f
te - met - í - psum. Si Fí - li - us De - i es,


rit.
scén - - - - - de de cru - - - - ce.
rit.
de - scén - - - - - de de cru - - ce.
rit.
- - - de de cru - - - - - ce.
rit.
de - scén - - - - - de de cru - - ce.

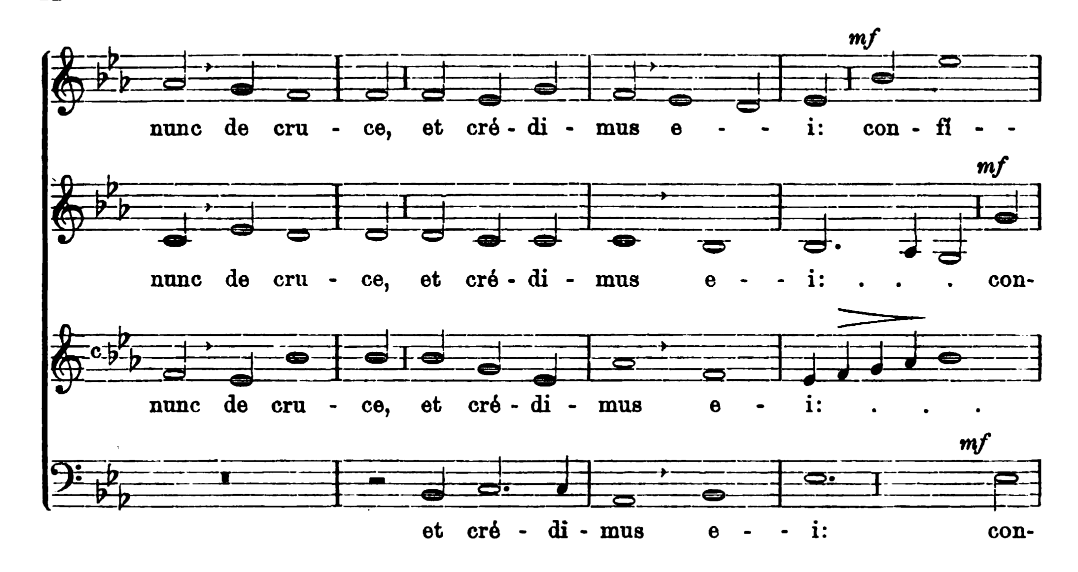


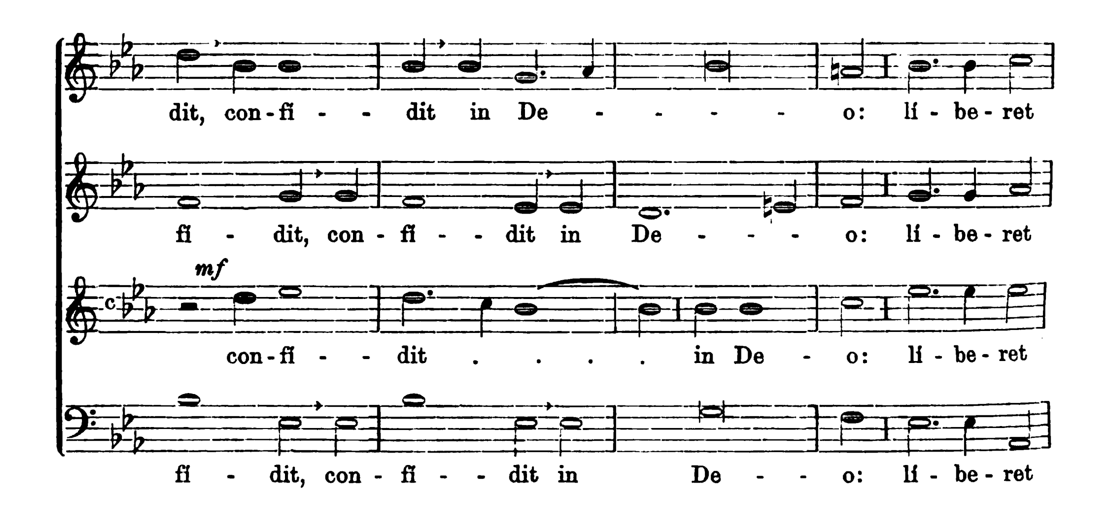
17. Illudéntes cum scribis et senióribus, dicébant:

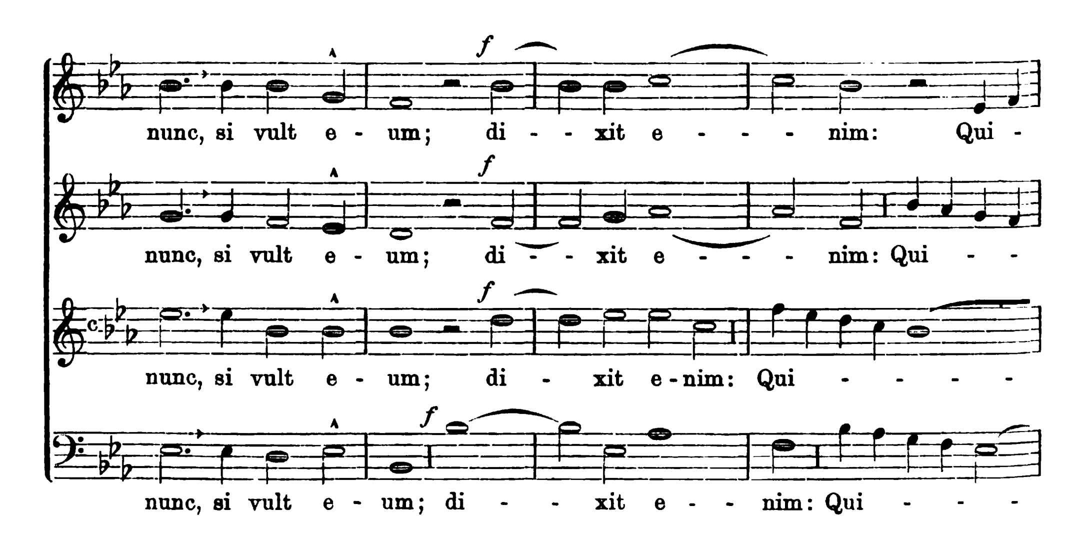


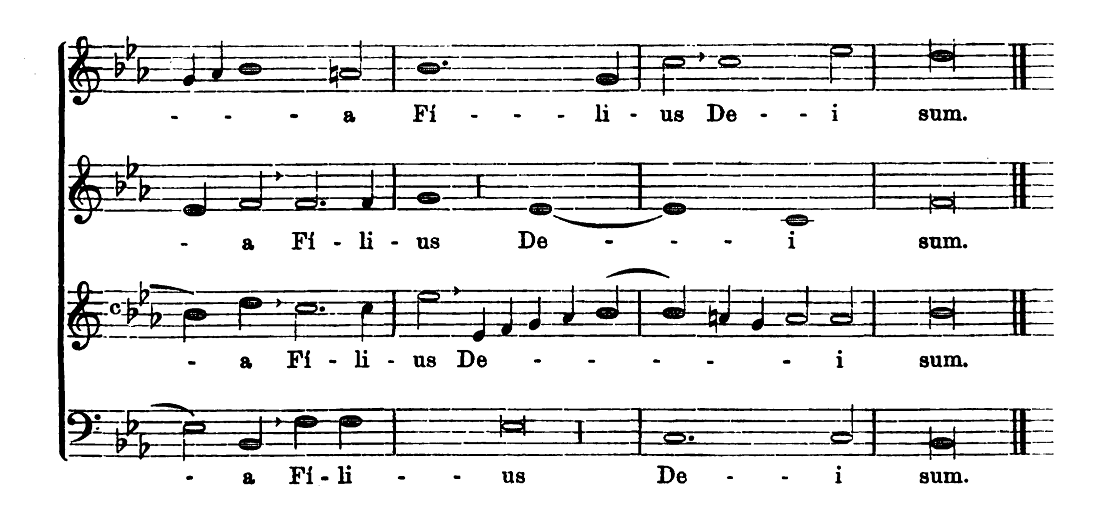





mf
nunc de cru - ce, et cré - di - mus e - - - i: con - fi - -
mf
nunc de cru - ce, et cré - di - mus e - - i: . . . con-
nunc de cru - ce, et cré - di - mus e - i: . . .
mf
et cré - di - mus e - - - i: con-

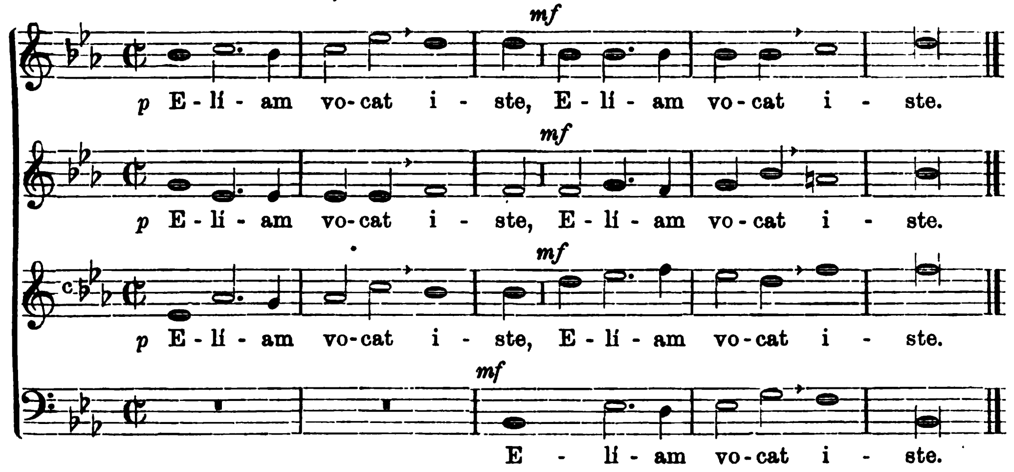

dit, con - fi - - dit in De - - - - - o: lí - be - ret
fi - dit, con - fi - - dit in De - - - - o: lí - be - ret
mf
con - fi - - dit . . . . in De - o: lí - be - ret
fi - dit, con - fi - - dit in De - - - o: lí - be - ret


f
nunc, si vult e - um; di - - xit e - - - - nim: Qui -
f
nunc, si vult e - um; di - - xit e - - - nim: Qui - -
f
nunc, si vult e - um; di - xit e - nim: Qui - - - -
f
nunc, si vult e - um; di - - - xit e - - - nim: Qui - - -



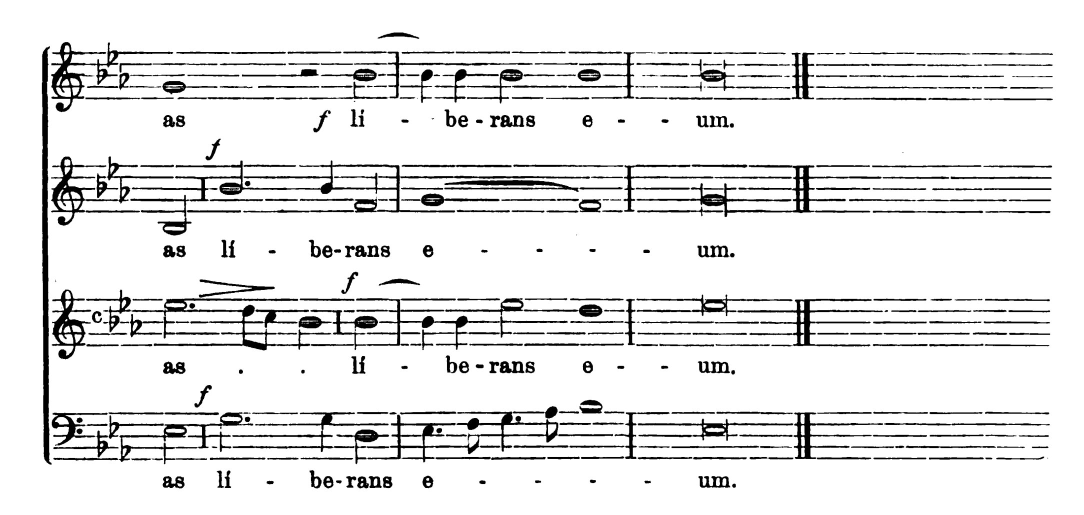


18. Et audiéntes, dicébant:



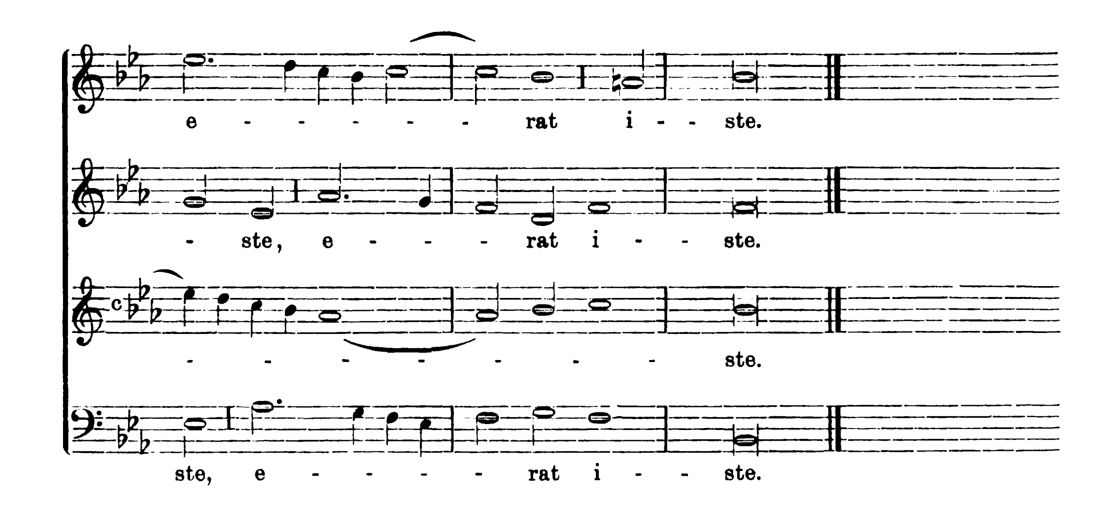
19. Céteri vero dicébant:





20. Timuérunt valde, dicéntes:

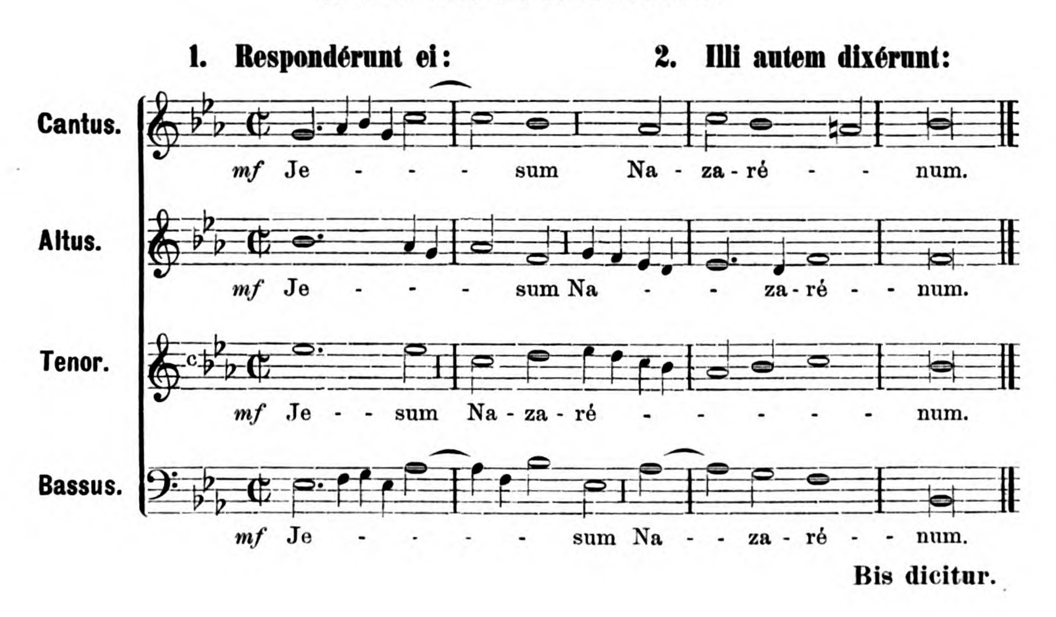




Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem.

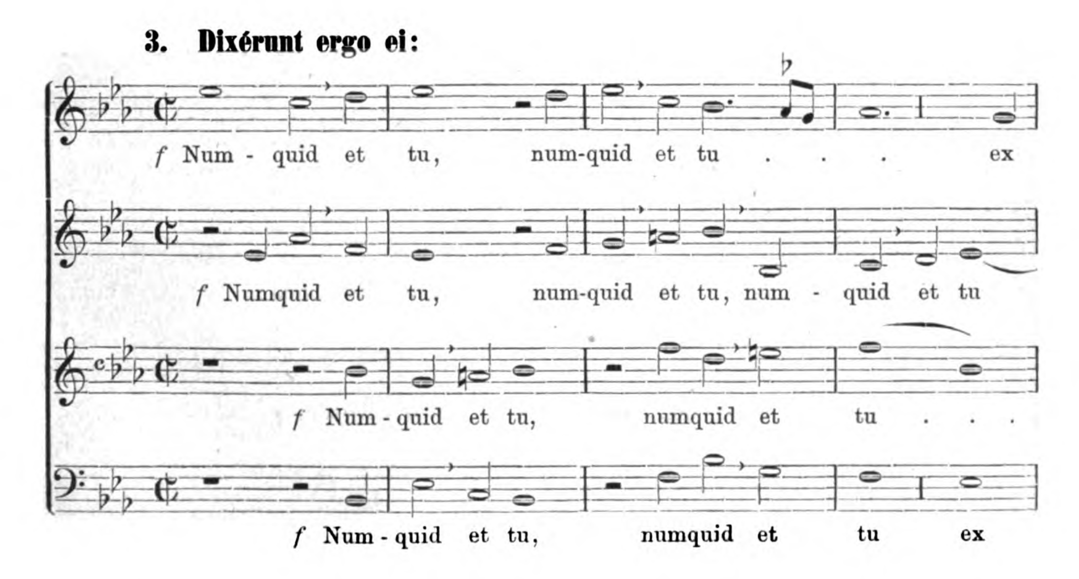
Feria VI. in Parasceve.

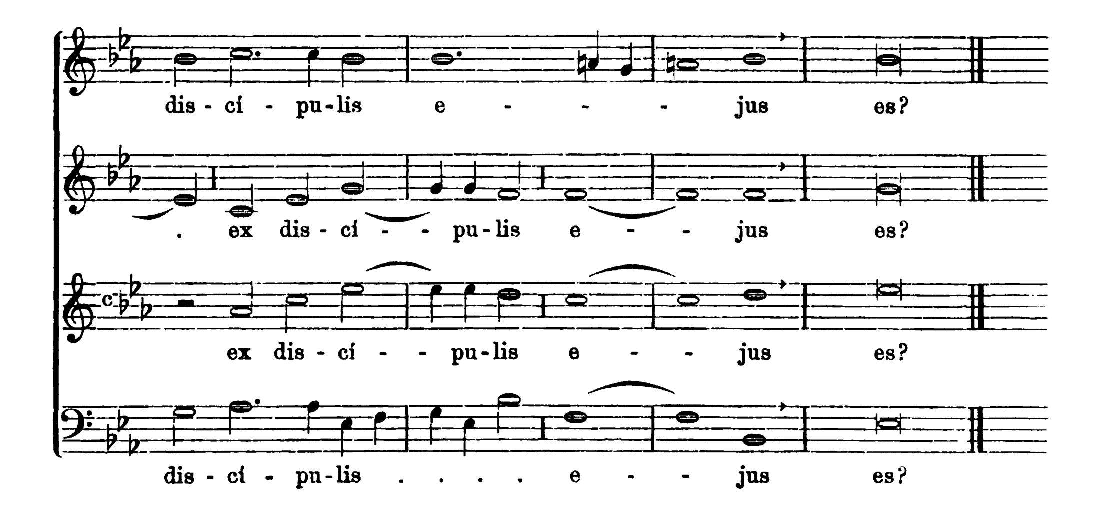
1. Respondérunt ei: **2. Illi autem dixérunt:**



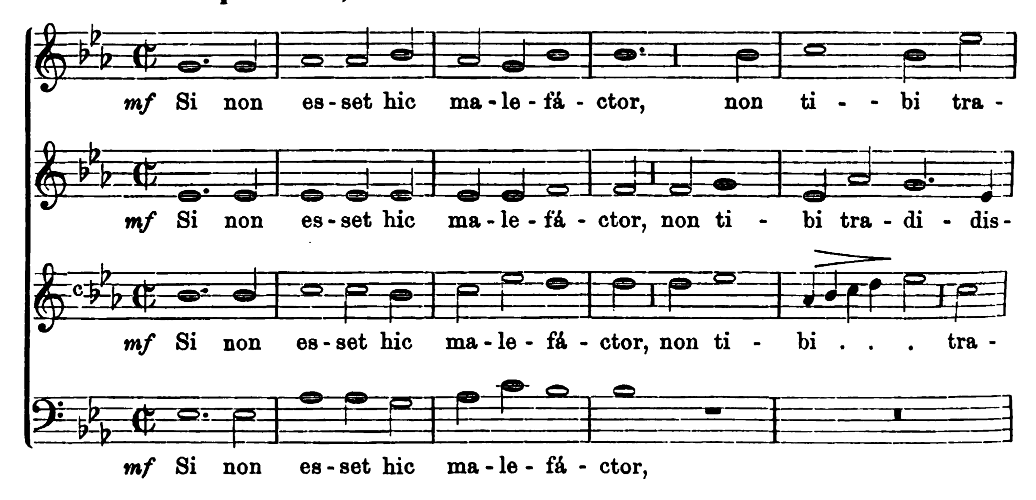
Bis dicitur.

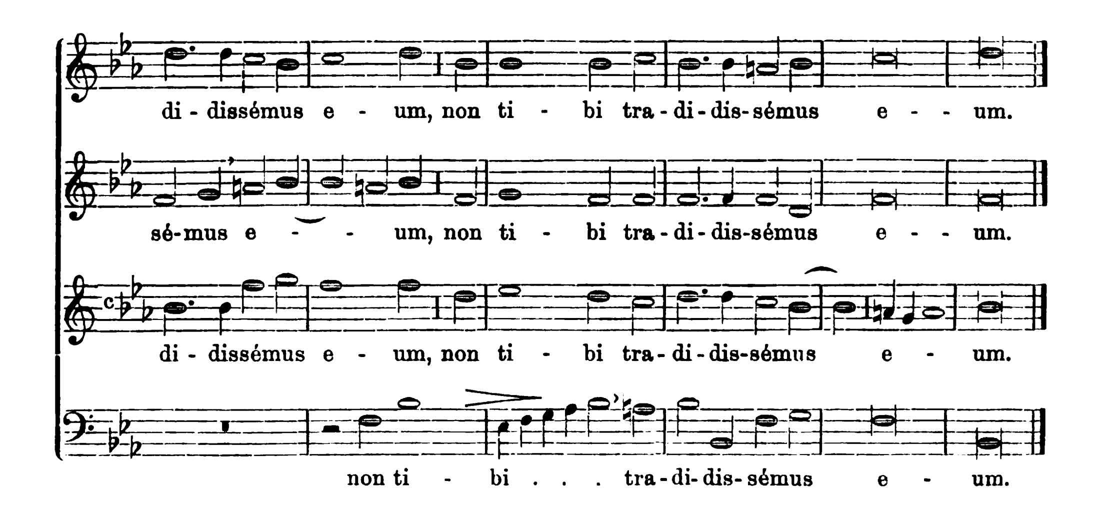
3. Dixérunt ergo ei:



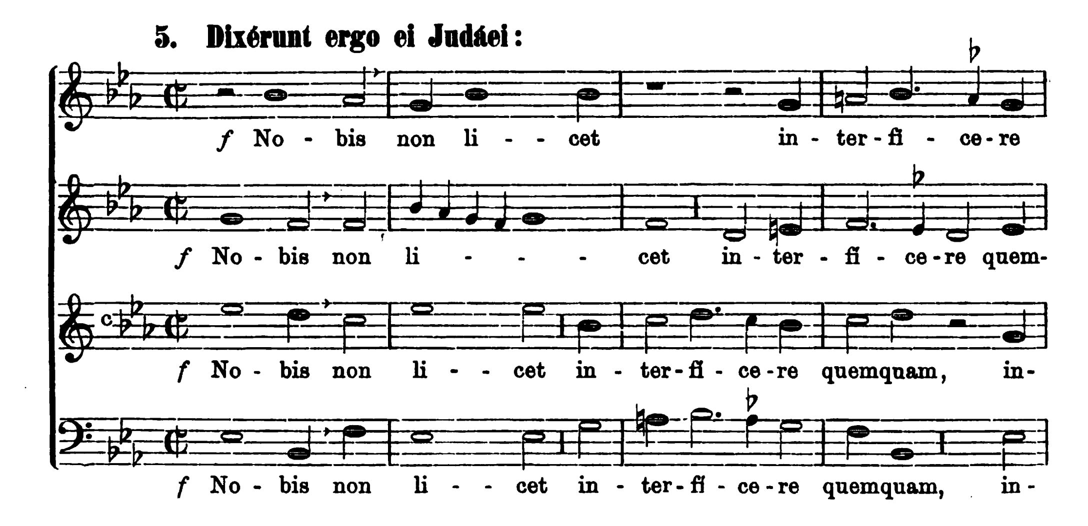


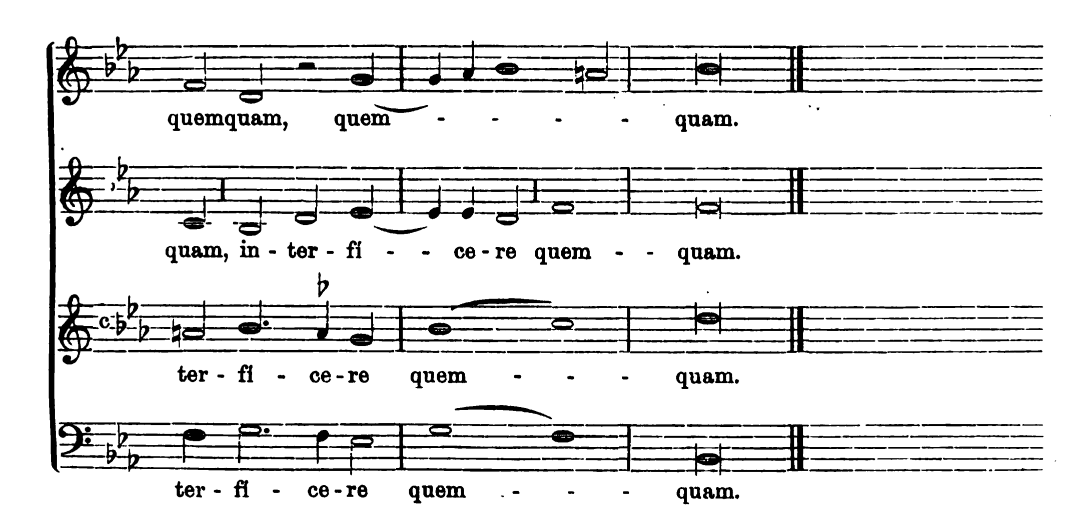
4. Respondérunt, et dixérunt ei:



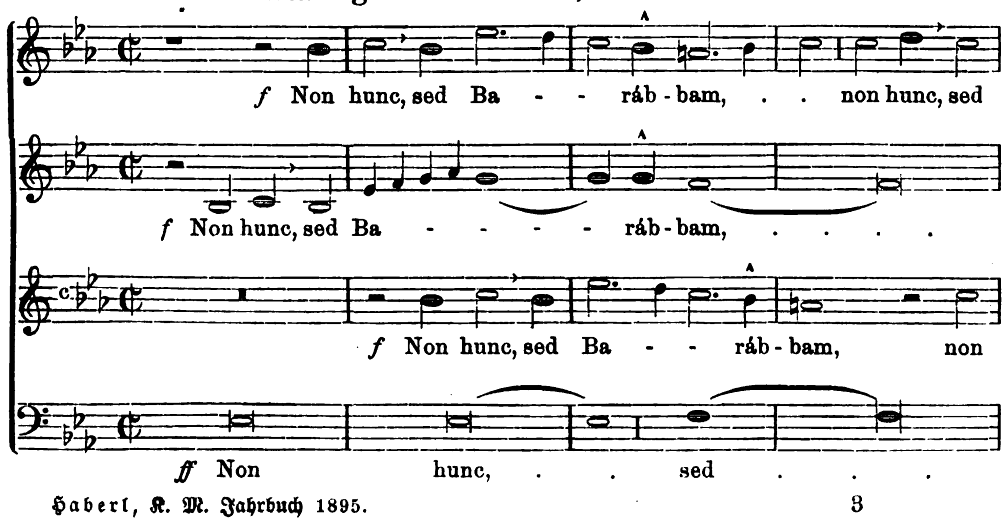


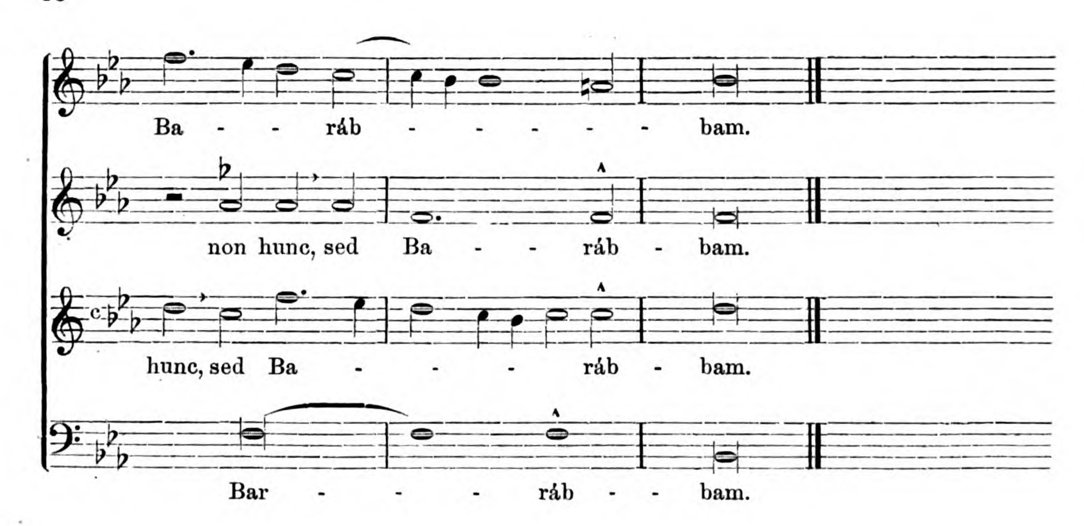
5. Dixérunt ergo ei Judáei:



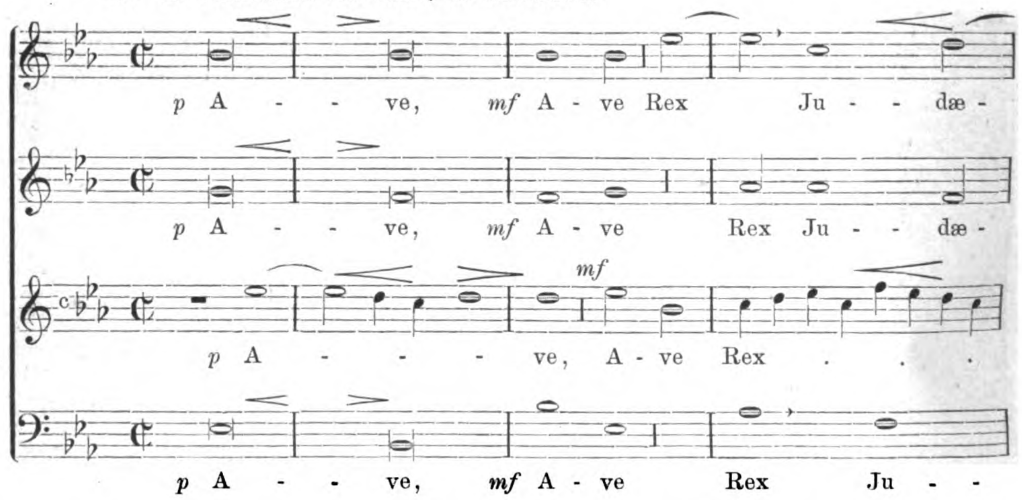


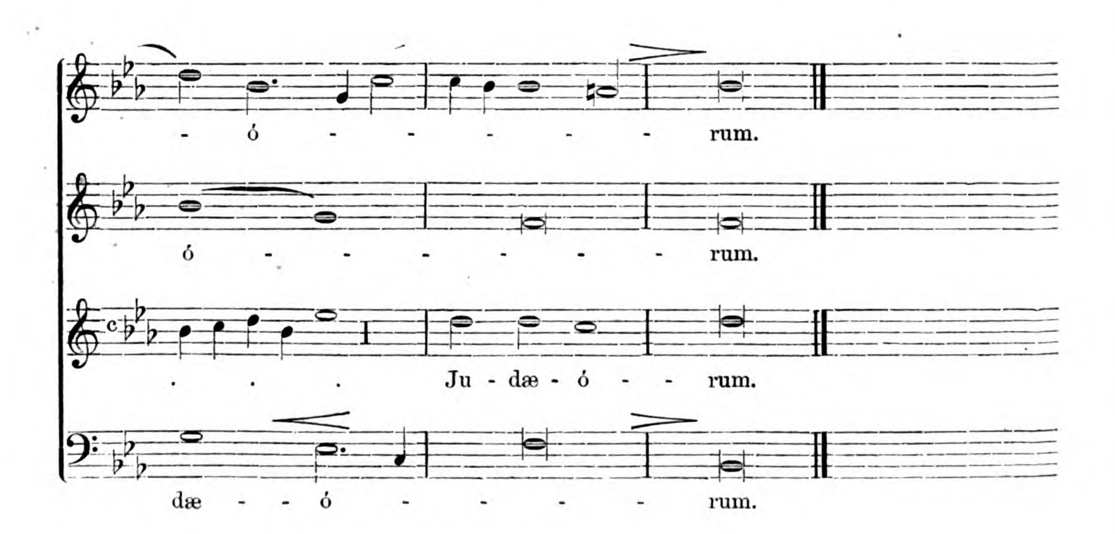
6. Clamavérunt ergo rursum omnes, dicéntes:



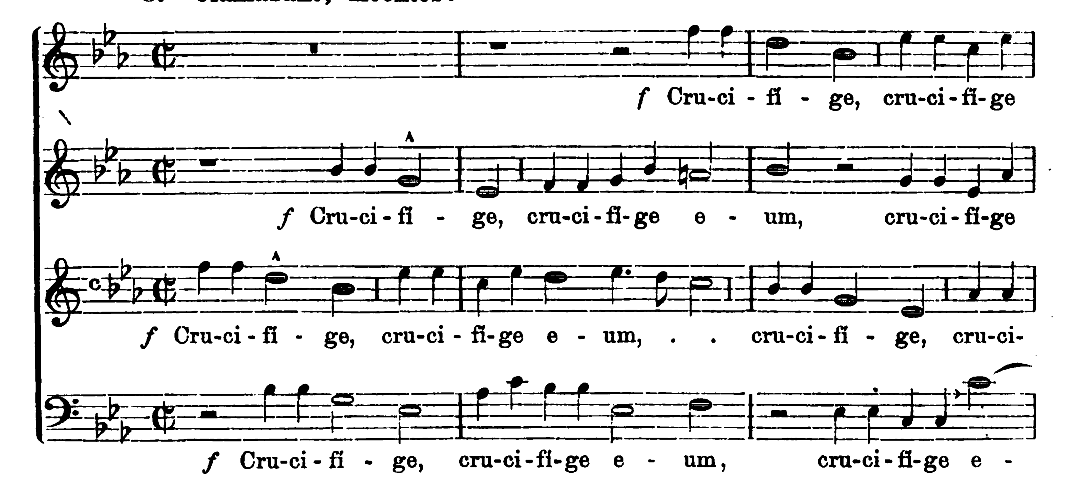


7. Et veniébant ad eum, et dicébant:



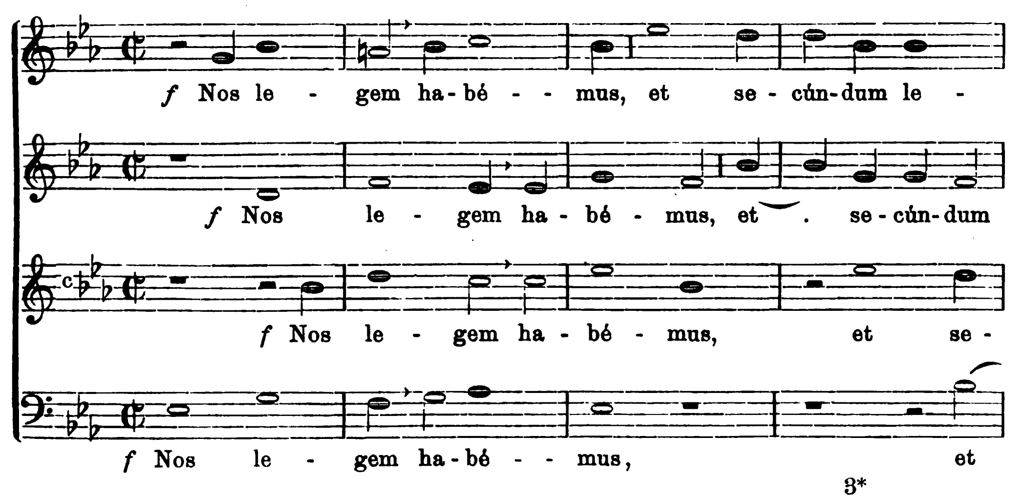


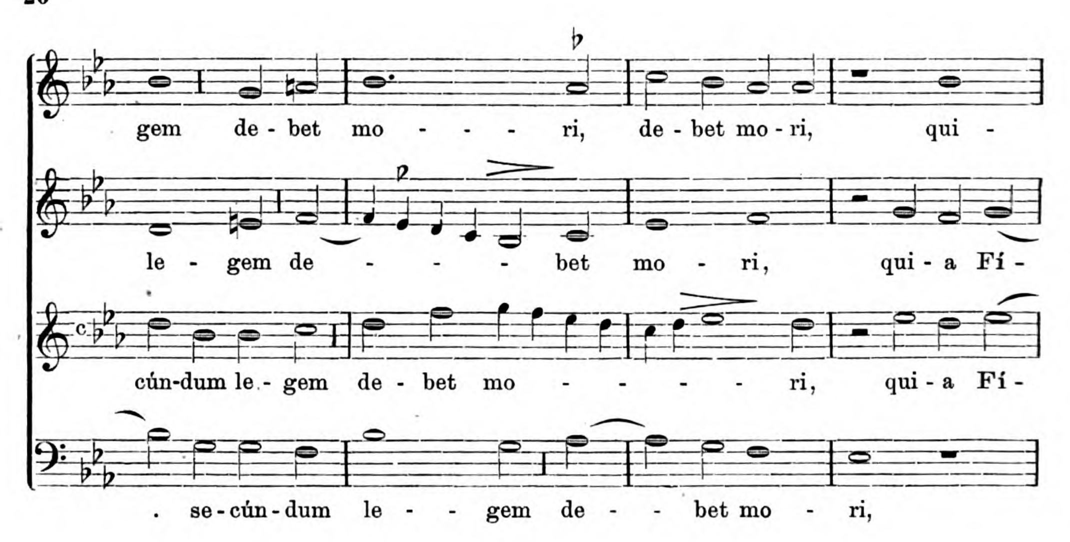
8. Clamábant, dicéntes:

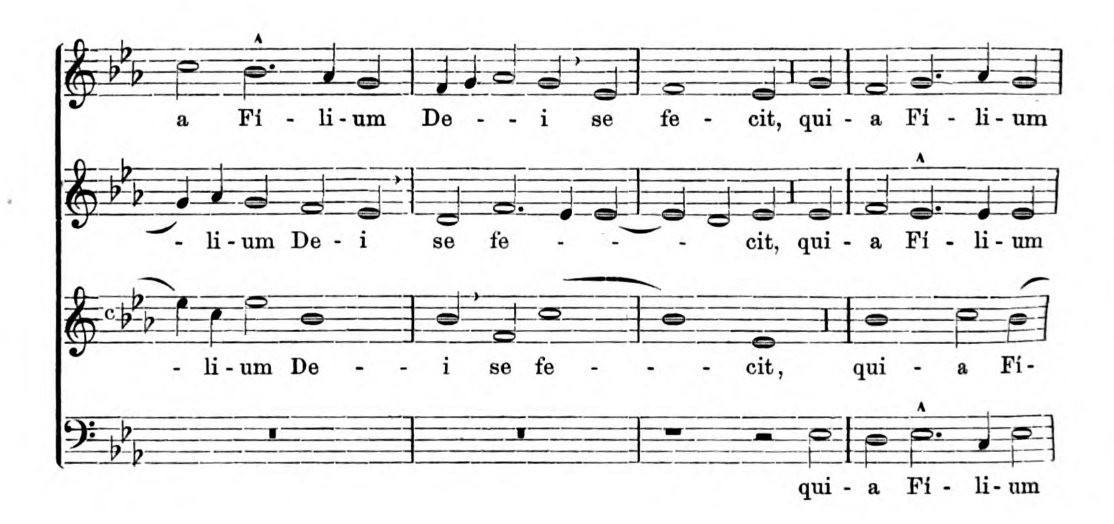


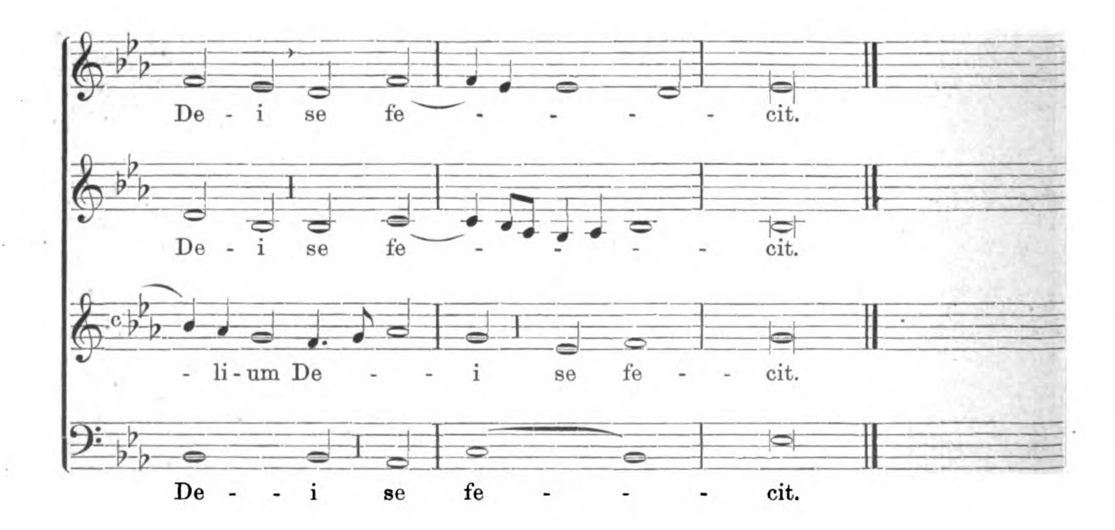


9. Respondérunt ei Judáei:



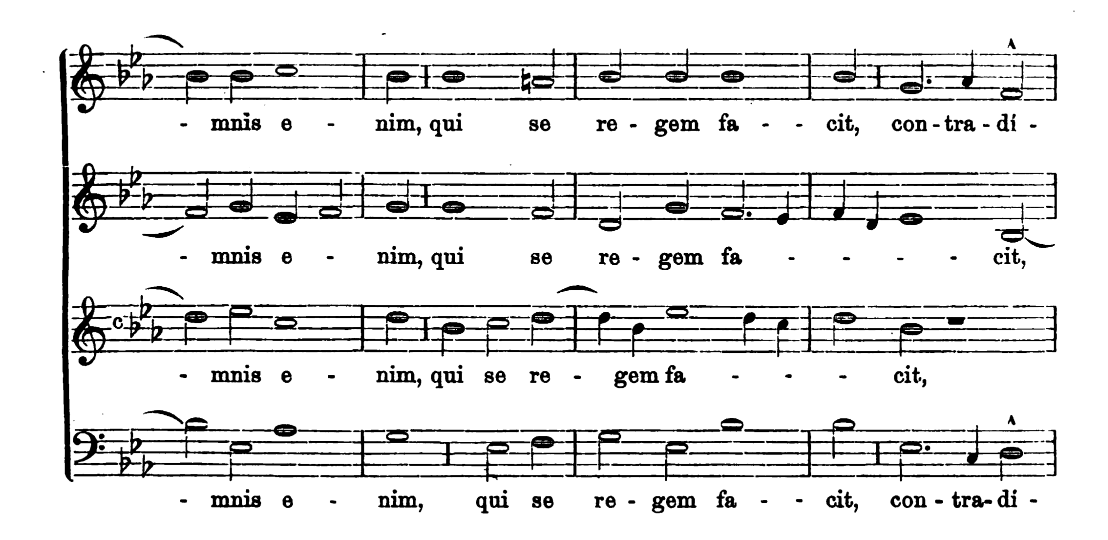

gem de - bet mo - - - - ri, de - bet mo - ri, qui -
le - gem de - - - - bet mo - ri, qui - a Fí -
cún-dum le - gem de - bet mo - - - - - - ri, qui - a Fí -
. se - cún - dum le - - gem de - - bet mo - ri,

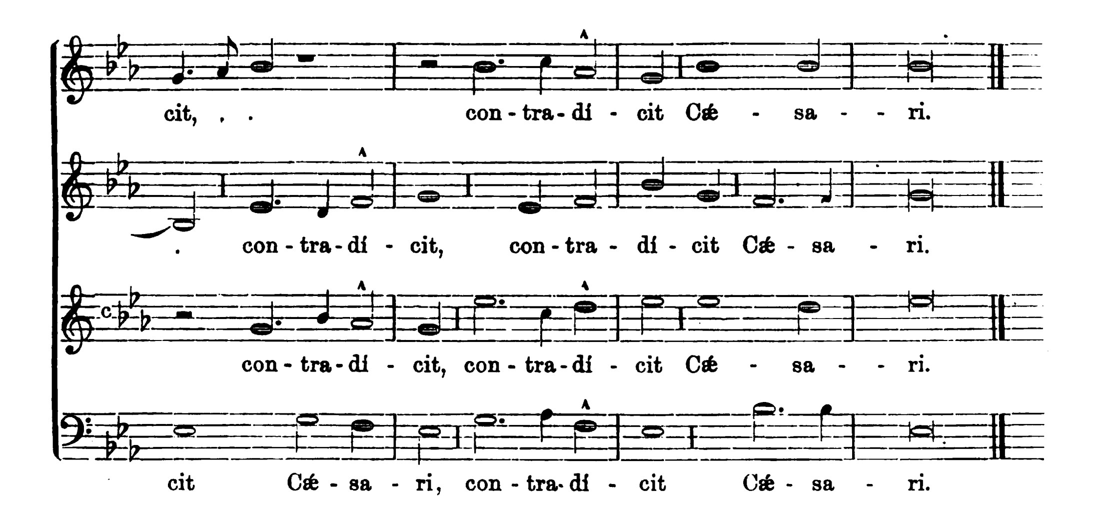

a Fí - li - um De - - i se fe - cit, qui - a Fí - li - um
- li - um De - i se fe - - - - cit, qui - a Fí - li - um
- li - um De - - i se fe - - - cit, qui - a Fí -
qui - a Fí - li - um


De - i se fe - - - - - cit.
De - i se fe - - - - - cit.
- li - um De - - i se fe - - cit.
De - - i se fe - - - - cit.

10. Judáei autem clamábant dicéntes:





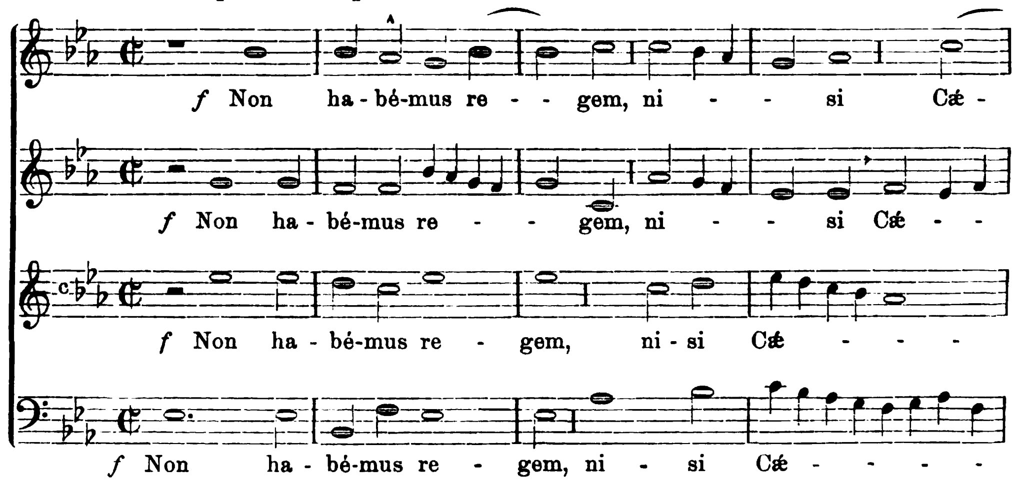


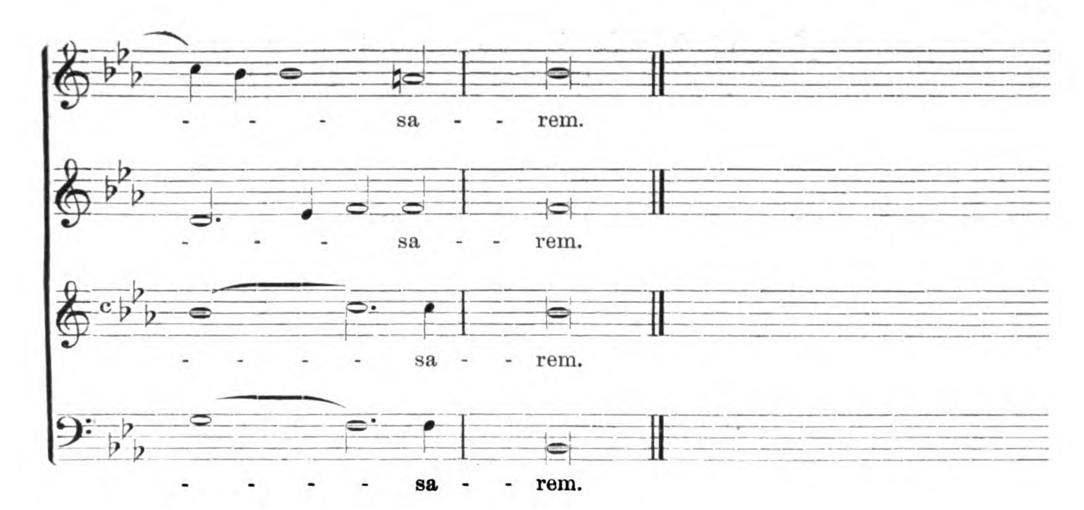
11. Illi autem clamábant:





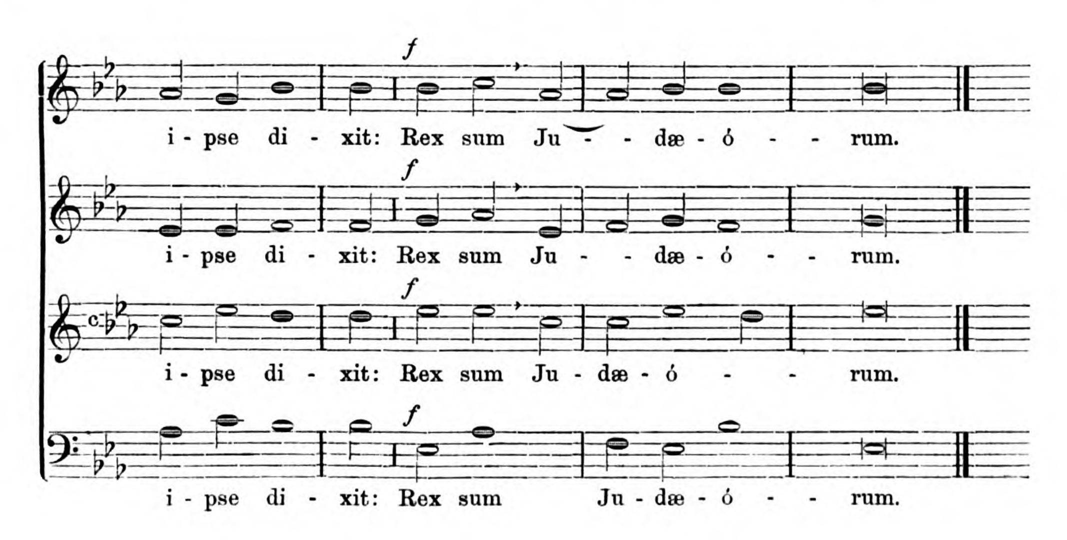
12. Respondérunt pontífices:





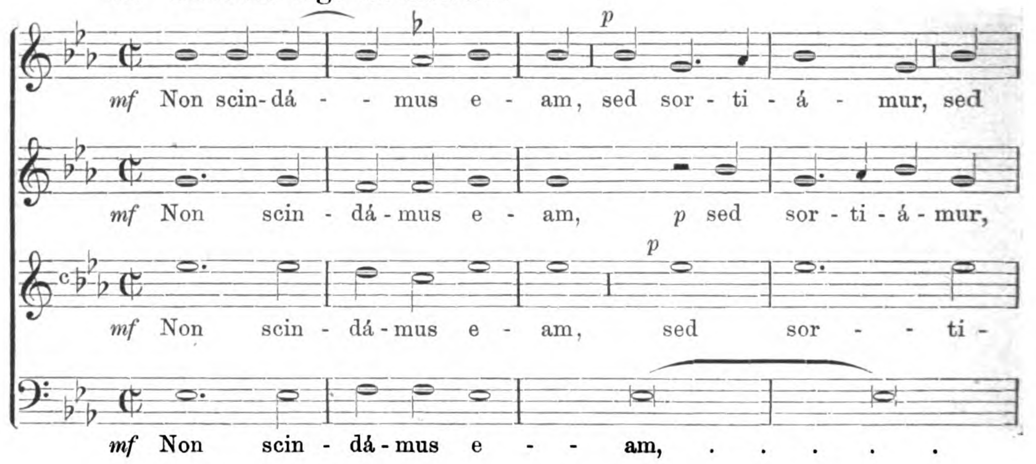
13. Dicébant ergo Piláto pontífices Judæórum:

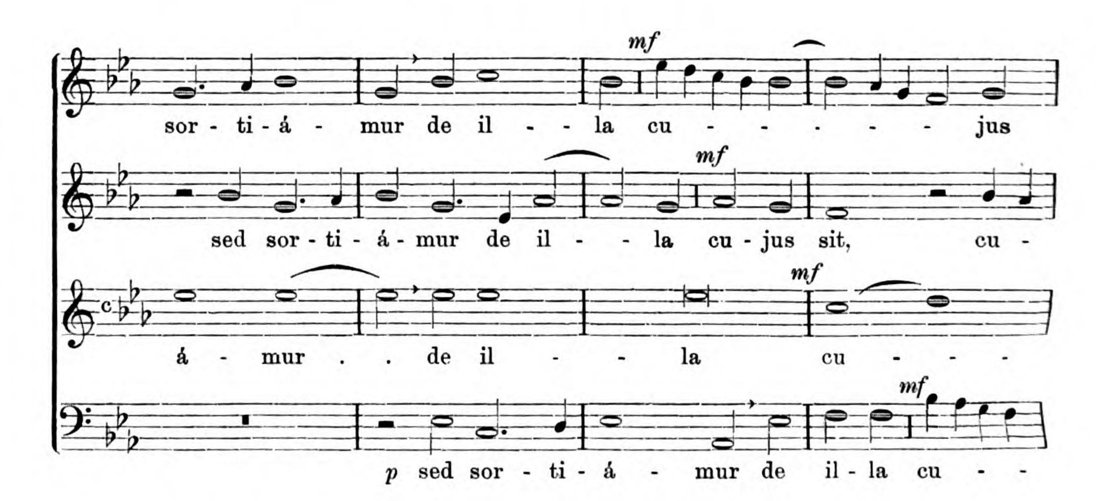


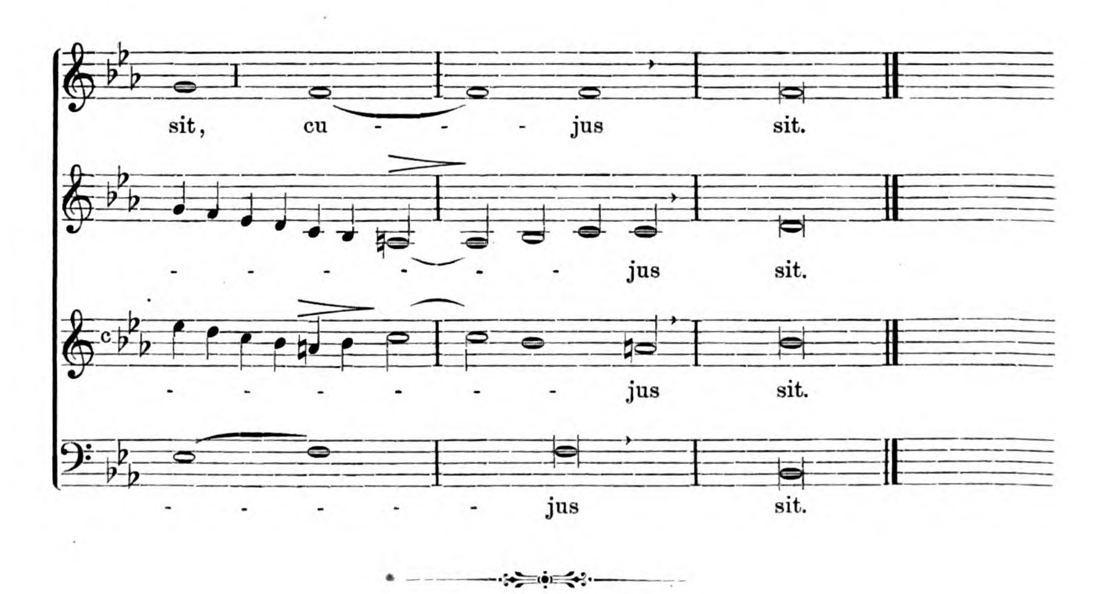




13. Dixérunt ergo ad ínvicem:







Abhandlungen und Aufsätze.

Kirchenmusikalische Jahreschronik.

(Vom August 1893 — September 1894.)



Das ist der bezaubernde Reiz, vom verklärenden Sonnenlichte umflutet auf Bergeshöhe zu stehen, daß du mit einem einzigen Blicke all die tausend Schönheiten der Landschaft überschauest. Nun denn — zur Höhe möchte die kirchenmusikalische Jahreschronik den Leser emporführen, damit er, im Lichte der gewissenhaften geschichtlichen Zusammenstellung, das Leben und Streben, das Ringen und Arbeiten, das Schaffen und Wirken, die Früchte und Erfolge auf dem Gebiete der kirchlichen Tonkunst, wie in Einem Bilde sehe. Dabei möchte ich, um das Interesse zu wecken und zu mehren, bemerken: was die Chronik uns vorführt, mag um so herzerfreuender sein, als es sich auf dem düsteren Hintergrunde einer durch tausendfaches Weh und Leid religiös und sozial zerrissenen Zeit abhebt — inmitten einer Welt von Dissonanzen ein harmonischer Akkord, in dem die Mühen und Anstrengungen von Hunderten zur Verwirklichung des höchsten Ideales, das der Menschengeist denken und für das die Menschenbrust sich begeistern kann — zur Verherrlichung des Allerhöchsten und Veredelung des Volkes im großen Gnadenwerke der Liturgie zusammenklingen. Die tausend Namen und Angaben von Personen, Orten und Thatsachen, welche der Stift des Chronisten gerne verzeichnet, stellen eine gewaltige, befriedigende und erfreuliche Fülle katholisch-idealen Sinnes, mannesmutigen und energischen Arbeitens, liturgischen und künstlerischen Lebens dar.

Ich beginne mit dem Doppeljubiläum des dreihundertjährigen Todesjahres Palestrinas und Orlandos. Seine Feier gibt der heurigen kirchenmus. Jahreschronik wie dem ganzen Jahrbuche ein gewisses festliches Gepräge; in ihrer Darstellung soll, wie in einer großartig-lieblichen Schlußkadenz, das Jubiläums-Jahr 1894 ausklingen. Sie verleiht auch dem Cäcilien-Vereine, der heuer (1894) auf ein 25jähr. (1868-1893) Wirken im Geiste der großen Tonfürsten zurückschauen kann, den höchsten Adel liturgisch-idealer Tendenz und Wirksamkeit. Du magst dich ärgern über die Toleranz des Vereines, der neben den Riesen auch das Zwerggeschlecht einfacher und leichter KM. duldet; aber die letzten Ziele und höchsten Ideale desselben sollst du nicht verkennen!

Dabei will ich nicht versäumen, das Jubelfest der beiden principes musicæ in die Mitte von anderen jubilaren Thatsachen, welche einen trefflichen, historisch gegebenen Rahmen bilden, zu stellen. Ich erinnere an Dr. Karl Proske — für die beiden Meister der klassischen Vokalkirchenmusik hat wohl in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts niemand mehr und bedeutender gewirkt als er, der vor 100 Jahren (11. Februar 1794) in Gröbnitz in Oberschlesien geboren worden (vgl. KJ. **94**, 22); an Dr. Franz Witt — sein Andenken sei unsterblich — welcher, nachdem Schrems in den Jahren 1851-54 — also vor 40 Jahren, die KM. am Dome zu Regensburg vom Pfade der modernen Komponisten abgelenkt hatte — zur klassischen Musik des Palestrinastiles (Biographie 10), für den Römer und Niederländer in flammendster Begeisterung glühte, sie als das Prototyp der liturgischen Musik hinstellte und nun sieben Lustren für sie arbeitete (vgl. KJ. **94**, 43); an Abbate Giuseppe Baini, gestorben vor 50 Jahren, welcher als der

erste die überreichen Schätze der römischen Bibliotheken und Archive durchforschte, um den Lebensverhältnissen und Werken des größten kirchlichen Tondichters, des Pierluigi aus Palestrina, nachzugehen [1]) und sich durch eine echt künstlerische Direktion der alten Meister auszeichnete (KJ. **94**, 77).

An Litteralien (aus politischen, belletristischen und musikalischen, theologischen oder anderen Fach-Zeitschriften) liegen mir folgende Arbeiten, welche das Jubelfest veranlaßt hat, vor:

A. Allgem. Zeitung Nr. 37 u. 38 (Dr. Thürlings-Bern). (Gegenüber dem Satze: Die Anregung, der Glanzzeit eines Pal. zu gedenken, kam von protestantischer Seite — vgl. meine Biographie Witts, S. 234, Cäcilia 1870, 19: Es hätte nicht viel gefehlt und Thibaut wäre nach München gezogen, um seinem Ett nahe zu sein) — von Nr. 45 an über Orlando di Lasso — welche fleißige, auf archivalischen Urkunden beruhende Arbeit als selbständige Schrift: Orlando di Lasso. Ein Lebensbild von Ernst von Destouches, Lentner, München, erschienen ist. — Augsburger Postzeitung, Beilage Nr. 5 und 6 über Palestrina, Nr. 23, 24 und 25 über Orlando von A. G. — Bayerischer Kourier Nr. 33 („Schütze uns, o Herr, vor solchen Freunden, vor unseren Feinden wollen wir den „zusammengezogenen" Pierluigi und uns selber zu schützen versuchen, ohne mit der Donauwelle und Tiberwoge, der Wassermaid und dem römischen Knaben in Berührung zu kommen." M. s. 94, 32). — Daheim Nr. 18, O. Bie. — Deutscher Hausschatz (Dr. Bäumker). — Deutsche Wacht, Dresdner Tageszeitung Nr. 33 (Dr. Haberl). — Historisch-politische Blätter, 113 Bd., 11. u. 12. Heft: „Eine kunst- und kulturgeschichtliche Studie von Dr. Walter." — Illustrierte Zeitung (Leipzig) Nr. 2640 u. 2650 (B. Vogel). — Katholische Warte Nr. 3 (H. Spies). — Kölnische Zeitung und Königsberger Hartungsche Zeitung (Dr. Kolberg). M. s. 94, 93. — Neue Tyrolerstimmen (M. Haag). — Palestrinas Auferstehen, M. s. 94, 101. — Regensburger Morgenblatt Nr. 185 u. 186. — Über Land und Meer Nr. 18 (R. J. Hartmann). — Walliser Bote (Eggs). — Osservatore cattolico MM. 94, 50. — Voce cattolica (Felini-Trient) M. s. 94, 42. — Deutsche Rundschau (Ph. Spitta — Berlin † 13. April 1894). — Christl. Akademie 94, 11 (P. gab dem kirchenmusikalischen Kunstringen von fünf Jahrhunderten die Vollendung in Werken, die erst jetzt wieder neu erweckt, gewürdigt und bewundert werden). — Jahresbericht der Lehrerbildungs-Anstalten Niederbayerns (A. Schwarz). — Katholische Schulzeitung (Donauwörth) S. 33, 252. — Katholische Schulzeitung für Norddeutschland Nr. 19 (P. Buhl), M. s. 94, 76. — Mainzer Katholik (Dr. P. Wagner). — Stimmen aus Maria Laach, 7. und 8. Heft (P. Theodor Schmid, S. J.) (Principes musicæ — Fürsten der Tonkunst). — „Palestrina und Orlando sind heutzutage noch Fürsten der Musik wie vor 300 Jahren; aber diese Musik ist nicht ihr eigenes Reich, sie liegt im Reiche der Kirche; nur auf diesem Boden lebt sie und kann sie noch leben — unter dem Scepter dessen, der gesagt hat: Mein Reich ist nicht von dieser Welt." Eine Arbeit, welche durch ihre eminente Gründlichkeit, ihre Tiefe der Erfassung und Würdigung, ihre Gründlichkeit der Untersuchung des berühmten Ordens würdig ist). Pädagogische Blätter, Organ des Vereines katholischer Lehrer und Schulmänner der Schweiz (Musikdirektor Schildknecht) (die Arbeit zeichnet sorgfältigste Benützung der historisch-archivalischen Studien Dr. Haberls aus). — Salzburger Chronik (H. Spies). — Schulanzeiger für Niederbayern (Salisko, dessen gründliche ästhetisch-musikalische Würdigung in begeisterter Sprache und mit Heranziehung musikgeschichtlicher Vergleichungen ich bewundere.) — Dr. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle unter Orlando di Lasso (vgl. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft 94, 225) und Historische Anmerkungen aus Anlaß des Festkonzertes am 15. Juni 1894 im k. Odeon zu München („Ich stehe nicht an, Orlando für den größten Motettenkomponisten aller Zeiten zu erklären." S. 21. „In den reifsten Werken dieser Gattung ist er ganz er selbst — eine starke Natur, erfüllt von verzehrendem Feuer sich mitzuteilen, ringt aus dem tiefsten Grund ihres Herzens die Töne los, die sie hinaufschickt zu dem fernen jenseitigen höchsten Wesen". — Si (Siona) Orlando di Lasso 94, 95 (Fr. Grell). — Allgem. Musikzeitung Nr. 5 und 6, 1894 Dr. M. Seiffert („In den Geist des Schaffens Palestrinas einzudringen, um ihn für unser Kunstleben wieder lebendig und wirksam zu machen, ist mehr wert als Hymnen, Denkmäler und Dithyramben." — CA. (Amerikanische Cäcilia, Singenberger) 93, 27, 94, 33, Beil. Nr. 2,9. — CBr. (Cäcilia, Breslau (Bernhard Kothe) 94, 9, 43. — CE. (Cäcilia des elsässischen Vereines) 94, 9, 41. — Ch. (Chorwächter) 94, 19. — FB. (Fliegende Blätter) 94, 13. — KJ. (Kirchenmusikalisches Jahrbuch) 1894, Haberl, Synchronistische Tabelle über Palestrina und Orlando. — Diese in Verbindung mit den Vorbemerkungen zu den einzelnen Palestrina-Bänden sind zum wahren Panarium (Brotkorb) geworden, aus dem nehmen muß, wer über Palestrina schreibt. — Haller, Analyse der Missa O admirabile commercium. — Walter, Dr. Witts Zeugnis für Palestrina und Orlando. — Kch. (Kirchenchor) 94, 4, 13. — KS. (Kirchensänger) 94, 29. — Litterarischer Handweiser, Auer (Pawelek.) — Musikalische Rundschau 94, 25. — Ms. (Musica sacra, Dr. Haberl) 93, 137. Im Anblicke der Kuppel von St. Peter in Rom wird das Jubiläumsjahr eingeleitet — 94, 8, 13, 42, 76 (jede Num. 94 — denn es ist selbstverständlich, daß derjenige, der seit 30 Jahren mit unsäglicher Mühe an der Ausgrabung des Pränestiners gearbeitet, nun mit freudiger Genauigkeit von der Aufersteh-

[1]) Für seine Sünden an Orlando, den er ungerecht und unedel verlästerte, weil er ihn nicht kannte und zu schätzen wußte, möge ihm das Jahr 1894 ein Jubiläums-Ablaßjahr sein!

ung der beiden großen Meister berichtet.[1]) Möchte ich doch sagen, niemand bringt der Wiedergeburt der klassischen Kunst im Zeitalter des Cäcilienvereines ein solches Interesse entgegen, als der Herausgeber der 32 Bände Palestrinas und des opus magnum musicum von Orlando 94, 81. — VJ. (Vierteljahrsschrift, Salzburg) 94, 3. Worin liegt das Hauptverdienst? worin die Größe Palestrinas? — Zur Gedächtnisfeier Orlandos 94, 65. — A. Cametti, Gazetta musicale 10. Juni M. s. 94, 93. — Cascioli la vita e le opere di G. P. M. s. 94, 93. — E. Soullier, les étutes rélig. — Le correspondant, Brenet-Paris M. s. 94, 76. — MM. (Musica sacra — Milano) 94, 20. — Festartikel von Tebaldini, maestro primario della capella musicale della basilica del Santo in Padova — ich schließe mich der Gratulation in MM. 94, 54 an — aus Corriere della Domenica — MM. 94, 48 eine Rede bei der Palestrina-Feier in Mailand (Nasoni). — Rivista musicale italiana, Scuola Veneta 94, 37. — St. Gregorius-Blad 94, 2 (van Schaik) — The new quarterly musical review Nr. 4. — Weekblad voor Muziek 94, 143, 224 (Averkamp).

Ja — das ist ein allgemeiner Enthusiasmus, den im Jubiläumsjahre nicht bloß die Kunstverständigen und Laien des katholischen Volkes, sondern die ganze gebildete Welt, ohne konfessionellen und religiösen Unterschied, der genialen Kunst Palestrinas und Orlandos gespendet haben. Sagt doch Swoboda (Musikgeschichte II., 136): es finden in dem strengen Kirchenstile das Glück des Gottvertrauens, die Seligkeit des über alle Kümmernisse des Lebens hinwegblickenden Glaubens einen beredten musikalischen Ausdruck, der auch am Schlusse des 19. Jahrhunderts einen glaubenslosen Kulturheiden entzücken muß. Ob aber damit auch das allgemeine künstlerische Interesse für den Cäcilianismus, dem Palestrina und Orlando das musikalische Prototyp sind, und die gerechte und billige Würdigung der katholischen Kirche, auf deren Boden Palestrina und Orlando allein möglich waren, sich vermehrt? Man würde sehr irren, wenn man glaubte, daß in allen diesen litterarischen Arbeiten Palestrina und Orlando in ihrer wahren kunst- und kulturgeschichtlichen Bedeutung dargestellt worden sind. Renaissance und Reformation lassen nicht ab, ihr Recht auf diese beiden Meister geltend zu machen, während wir nicht etwa in egoistischem Stolze, sondern mit historischen Gründen behaupten müssen: der Pränestiner und der Niederländer waren katholische Künstler, und ihre Kunst wuchs aus der Kirche heraus. Der Panegyrikus der modernen Welt war eine Anerkennung der geistigen Lebens- und Triebkräfte, welche in den Ideen der katholischen Wahrheit und ihrer Liturgie liegen — ein Triumph der katholischen Kirche. Eigentümlich ist, daß nicht bloß akatholische Schriftsteller, sondern auch katholische die neuesten Forschungen, Studien und Resultate seit Jahren vielfach ignoriert und nur das niedergeschrieben haben, was seit Baini traditionell geworden ist. Es ist geradezu haarsträubend, was auch die katholische Presse leistete. Einige Belege aus ChA. 94, 12: Das Sonntagsblatt einer weit verbreiteten katholischen Zeitung schrieb: Palestrina wurde von seiner Zeit nicht verstanden; erst lange nach seinem Tode wurde er in voller Bedeutung gewürdigt. Es gab zu jener Zeit überhaupt noch keine KM. Die kirchlichen Gebete und Gottesdienste wurden nach den Melodieen weltlicher Lieder gesungen. Palestrina war der erste, welcher eigene würdige Melodieen für einzelne Kirchenlieder verfaßte. Alle Mitglieder (außer Palestrina) der päpstlichen Kapelle waren Ordensbrüder. Satis! Wie es nur möglich ist, jedes Wort mit der Makel des Irrtums zu beflecken! Daß die Fabel von der Gefahr der KM. auf dem Tridentinum oft produziert wurde, versteht sich bei dem gegenwärtigen Studium der Musikgeschichte von selbst. Der gelehrte Verfasser aber, welcher den Palestrina drei Messen dichten ließ, die er Missa papæ Marcelli nannte, möge uns bald mit neuen Werken Palestrinas überraschen, da sie heute noch lange nicht in ihrem ganzen Umfange bekannt seien!!

Festlich wurde das Doppeljubiläum der principes musicæ durch Vorführung ihrer Werke in der Kirche und im Konzertsaale begangen an folgenden, mir bekannt gewordenen Orten, wozu ich noch bemerke, daß sehr häufig das Fest der Tonfürsten in Gegenwart und durch Ansprachen von Kirchenfürsten gefeiert wurde.

Aachen (Gregoriushaus) GBl. 30. — Abtsgemünd M. s. 78. — Aschaffenburg M. s. 94, 115. — Augsburg M. s. 41, 44. — Bamberg

[1]) Und der Frühling kam, den wir erharrten.
Hörst du nicht Pränestes Nachtigall
Hellen Tones rings im Gottesgarten?
Hörst du nicht die edlen Sänger all?
Heil und Gruß Euch, Palestrinas Erben!
Gruß und Dank Euch, hohen Sanges Hort!
Ob die Völker blühen oder sterben —
Was Ekklesia pflegt, währt ewig fort.
Palestrinas Auferstehung von Fr. Lehner.



M. s. 32. — Bregenz (XI. Gen.=V.) M. s. 94. — Breslau FB. 63, 77, CBr. 41, Kch. 14, 67. — Deggendorf — im Programme von 9 Nummern 5 6= und 8st. Stücke! Respekt! — Dillingen M. s. 32, 78. — Donauwörth M. s. 32.— Düsseldorf M. s. 94. — Eichstädt M. s. 41, Kch. 22, 33. — Ellwangen M. s. 56, 78, Kch. 42.— Engelberg (Zöglinge des Gymnasiums) M. s. 95, Ch. 62. — Feldkirch Kch. 22, M. s. 42. — St. Florian M. s. 95, VJ. 51. — Frankfurt M. s. 43. — Freiburg B. M. s. 78, Kch. 43.— Fünfkirchen M. s. 57, 60. — Göttweig M. s. 35. — Hamburg M. s. 35. — Homburg M. s. 116. — Innsbruck M. s. 56, 61. — Köln M. s. 140, GB. 68. — Kreuzendorf (Leobschütz, Schlesien) M. s. 43. — Laibach Kch. 33.— Lambach M. s. 32, 138. — Landshut (Präparandenschule — vielleicht ein Unicum!) M. s. 117, vgl. Kath. Schulz. Nr. 5. — Leipzig M. s. 83, Nr. 26 des Mus. Wochenbl. — Linz M. s. 33. — Ludwigshafen M. s. 104. — Luzern (Hofkirche) M. s. 95, Ch. 60. — Mährisch=Schönberg FB. 39, M. s. 24, 33.— Mainz (G. Weber) keine eigentliche Festfeier; das ganze Jahr die Alten! M. s. 94, CBr. 69.— Mehrerau M. s. 57, 98, Kch. 68. — München (St. Ludwig) M. s. 33, im Odeonssaale M. s. 35, Orlandofeier M. s. 83. — Oberwallis M. s. 57, 61. — Oberweier B. KS. 80. — Passau (auch im bischöfl. Knabenseminar) M. s. 57, 62, 99.— Regensburg M. s. 31, 83 und die Gen. Vers.— Rottenburg M. s. 43. — Salzburg M. s. 41, 46, 84, 100, VJ. 48. — Schwyz M. s. 100.— Trier FB. 30, M. s. 34. — Wenzenbach (kleines Pfarrdorf in der Diözese Regensburg!) M. s. 57. — Wien M. s. 35, VJ. 61, Hernals M. s. 42, 44, VJ. 62. — Worms M. s. 140 (Domk. Dr. Selbst hielt die Festrede).

Diese an sich nicht sehr große Zahl von Orten ist immerhin nicht zu unterschätzen, wenn wir denken, welche Leistungsfähigkeit Dirigent und Chor haben müssen, um Palestrina und Orlando aufzuführen, und wenn wir namentlich 25 Jahre zurück — in die vorcäcilianische Zeit — uns versetzen! Liturgischer Sinn und Geschmack, musikalisches Wissen und Können hat sich entschieden gehoben.

Von außerdeutschen Orten verzeichne ich Amsterdam M. s. 54. — Mailand M. s. 77. — Maynooth M. s. 79, 84, Kch. 53. — Palestrina M. s. 104, FB. 81. — Parma M. s. 41, 77, 98, MM. 45. — Queretaro (Mexiko) M. s. 57, 63, 105. — Rom M. s. 77, 99, MG. (Gand) 85, MM. 79, VJ. 96, Öst. Vaterland Nr. 164. — Utrecht M. s. 121. Außerdem führt MM. unter den Commemorazioni Palestriniane noch an Triest, Turin, Crema, Florenz. Über Turin berichtet Sc. Ven. 62.

Unter den in den Corrispondenze der MM. angeführten Kompositionen findet man sehr häufig „cäcilianische“, so daß die Bemerkung 126 nicht übertrieben erscheint ... fortemente attecchita la riforma della m. s. e come essa dia continuamente, con un crescendo che ci conforta a sperare in un avvenire migliore. Freilich von Florenz heißt es 127 ... la cittadella, la fortezza quasi invincibile del conservatorismo musicale-religioso in ciò che vi è di più barocco, di più vieto e di più convenzionale. Vgl. Verona 130, Haller, Botazzo, Singenberger, Rheinberger, Gounod!) oder Vicenza 131 (tutti gridano, fanno sortite, che paiono fuochi di moschetteria e chi più ne ha, più ne metta!! oder Venedig (Palestrinas missa sine nomine!).

Von den oben erwähnten Orten der jubilaren Feste möchte ich drei besonders hervorheben — Palestrina als den Geburtsort unseres Meisters, Rom als die Hauptstadt des katholischen Erdkreises und Regensburg als die kirchenmusikalische Hauptstadt der katholischen Welt. Von Mons (Bergen, im Hennegau), bekanntlich dem Geburtsorte Orlandos, berichtet uns M. s. 98, „Wettstreit um den „Traum“ (Chor für 8 Stimmen) — Feuerwerk, Illuminationen, Landwirtschaftsausstellung — Cantate für Orchester und Chor (1000 Aufführende) mit grauenhaftem Hörner= und Trompetenschall — Vorführung orlandesker opera und solcher, die es sein möchten — dazwischen Don Juan=Ouvertüre und Walkürenritt — alles um c. 40,000 Fr.!!“

In Palestrina (MM. 103) am 18. Aug. ist als der Glanzpunkt der Festfeier das Pontifikalamt des Weihbischofes Msgn. Gallicano Mergè unter Assistenz des Kardinals Bianchi mit Aufführung der Missa papæ Marcelli zu bezeichnen. Unter der Direktion des Abbate Dr. Müller löste der Chor mit den Sängern von S. Maria dell' Anima con perfezione e soddisfazione generale seine Aufgabe. So der Bericht der Voce della Verità, l'Italie und des Osservatore Romano. Freilich il numero unico „Il Palestrina“ von Gius. Cascioli ist auch ein Unicum. In das Programm waren auch aufgenommen: sabbato 18 tombola di L. 1000, domenica 19 corse di cavalli col fantino, lunedì 20 Accademia poetico-musicale. Nelle sere illuminazione della città e fuochi d'artifizio. Il concerto cittadino rallegrerà le feste —

die Palestrinafeier fiel zusammen mit dem Jahresfeste des heiligen Stadtpatrones Agapitus.

Rom! Am 26. April führten in der Sala Clementina in Gegenwart des Papstes, vieler Kardinäle, einer großen Zahl von Erzbischöfen und Bischöfen, sehr vielen Prälaten und Adeligen die Sänger (ca. 100) der sixtinischen Kapelle mit denen von St. Peter im Vatikan, St. Johann im Lateran und Santa Maria Maggiore unter der Leitung Mustafàs folgendes Palestrina-Programm auf: Videntes stellam magi, 8st., Incipit lamentatio, Soloquartett, Peccavimus cum patribus nostris, 5st., Improperien, zweichörig, 2 Madrigale Così la fama scriva, I vaghi fiori, Stabat mater, 8st., erster Teil, Credo aus der Missa papæ Marcelli, 6st. Wie? darüber MM. 53.

Am ersten Juni (MM. 79) fand im Amphitheater des hl. Philippus unter der Tasso-Eiche auf dem Janiculus ein Palestrina-Konzert statt, um der Freundschaft des Heiligen mit Palestrina zu gedenken. Das Programm war: Ave Maria, 4st., O che splendore, 4st., O Jesu dolce, 5st., Tota pulcra es, 5st., Ahi che quest' occhi und Da così dotta man, 3 st. Solo-Lieder, Sanctus aus der Missa papæ Marcelli. Die Leitung des Chores (mehr als 40 Stimmen) war dem Baron R. Kanzler anvertraut. — l'effetto fu tuttavia sorprendente — grande equilibrio di voci, accurata declamazione del testo e buona accentuazione. Dazu die Milde der Witterung, die Schönheit des Ortes, das glänzende Panorama von Rom! Herrlich!

Regensburg! Palestrina- und Orlandofeier bei Gelegenheit der XIV. Generalversammlung am 8. und 9. August! Was soll und kann ich noch sagen, was nicht schon gesagt worden wäre? Vergl. FB. 49, 77, 97, M. s. 69, 109, 111, 114, 119, 120, 122, 125, GB. 62, C. Görlitz KS. Nr. 9, Cäc. Br. 67, Kch. 78. Es herrscht Eine Stimme des Lobes und der Anerkennung! Es war ein Triumph der katholischen Kunst! Regensburgs Kirchen-Musikgeschichte ist reich an ehrenden und glänzenden Thatsachen, aber einzig, alles übertreffend, ist die musikalische Jubelfeier der beiden Tonfürsten

durch ein auserlesenes Programm — 38 Nummern, jede eine Perle der polyphonen und liturgischen Kunst — Palestrina vertreten mit je 1 3st. Jesu, rex admirabilis, 4st. Exaudi Domine, 8st. Surge, illuminare, 12 st. Komposition Salve regina mit 2 6st. Missa Tu es Petrus, Incipit oratio Jeremiæ, mit 3 5st. Motett und Messe O admirabile commercium, Diffusa est gratia — Orlando mit je 1 3st. Adoramus te, Christe, 5st. Credo in unum Deum, 8st. Tui sunt cœli, 12st. Laudate Dominum, mit 2 4st. Jubilate Deo, Missa Puisque j'ai perdu, mit 3 6st. Ave Maria, Beatus qui intelligit, In monte Oliveti. „Das musikalische Programm allein schon ein künstlerisches Ereignis!"

durch die virtuose Leistung und Ausdauer eines eminenten Chores von 60 Stimmen — diese Reinheit und Sicherheit, Schönheit und Kraft des Tones — diese keusche Zartheit und maßvolle Intonation der Knabenstimmen, diese zwanglos aufsteigende Frische und dieser reine Glanz der Tenore, diese felsenstarke Wucht und dieser fundamentale unbeugbare Schritt der Bäße mit ihrem sonorsten Metalle, dieser vollendete Wohllaut im Zusammenklange mit wohlabgewogener Gleichmäßigkeit, dieser künstlerisch noble und liturgisch fromme Geist, der die Massen beherrschte und belebte, dieses edle Pathos der vollkommensten Deklamation, dieses mit Zaubergewalt fortreißende Stringendo des Rhythmus, dieses mächtige, den innersten Menschen erschütternde Marcato, dieses gewaltige, dem Brausen des Meeres vergleichbare Fortissimo! Kein Meißel und Pinsel, nicht des Dichters Wort kann so das religiöse Gefühl der Bewunderung und Anbetung Gottes, das himmlische Jauchzen und Jubeln alle frommen Affekte des Menschenherzens darstellen;

durch die Zahl der Gäste aus Deutschland, Österreich, der Schweiz, Belgien und Holland, Italien, Frankreich, Rußland, Irland, Bosnien, Amerika, Afrika. Nicht äußeres Schaugepränge und weltliche Festlichkeit will der Cäcilien-Verein, aber das Volk will er fesseln und erbauen. Nun denn, wohl an 5000 Menschen wohnten in lautloser Stille, in würdigster Haltung dem Gottesdienste, was auch an sich schon die Vorführung des Programmes war, bei.

Warum soll ich die Werke der Neueren verschweigen? Sie sind ja os ex ossibus eorum (der Alten), caro de carne.



(1. Mos. II. 23.) Freilich, mit Ausnahme weniger Kompositionen, zeigten sie nicht die großartige, überwältigende Kunst und Kraft der Alten, aber, wie ein hochgestellter bayerischer Regierungsbeamter sagte, „diese Festgaben sind sehr erfreuliche Zeichen und Früchte eines frischen, schöpferischen Geistes“ [1]) — der in der Schule der Alten gebildet worden und nun einen würdigen Dankes-Tribut den großen Meistern gezollt!

Wie dankbar ist der Verein dem hochwürdigsten Herrn Bischofe Ignatius, daß er — trotz seines hohen Alters — der XIV. Festversammlung die höchste religiös-kirchliche Weihe durch das Pontifikalamt am 8. August verlieh! Er hat auch dadurch, wie schon wiederholt, als einen Mann sich gezeigt, der die Bedeutung und Würde der Kunst für die Verherrlichung des Gottesdienstes zu schätzen weiß und mit bester Kraft sie fördert. Damit befindet er sich in den Fußtapfen des ersten Bischofes von Regensburg, des heiligen Wolfgang, der vor neun Jahrhunderten als Abt und Bischof dem Kirchengesange eifrige Sorge zugewendet. Vgl. K. M. J. **94,** 7 (St. Wolfgang. Zur Geschichte der KM. in Deutschland um das erste Jahrtausend. P. Utto Kornmüller). Aber was hat das kostbare Edelreis, das der Heilige gepflanzt, für Blüten getrieben und Früchte gezeitigt! In der Festoktave des Heiligen vom 23.—31. Oktober haben wieder die Sängerchöre der Chordirigenten Regensburgs, beim täglichen Gottesdienste der Vespern, Pontifikalämter und Litaneien in Gegenwart höchster und hoher Kirchenfürsten Deutschlands und Österreichs ihm zu Ehren es gezeigt (M. s. **94,** 135), daß in castra régina die musica sacra als regína steht, (astitit) a dextris (altaris Dei) in vestitu deaurato, circumdata varietate! Ps. 44. Jeden von uns aber wird es herzlich erfreuen, daß Sankt Wolfgangs 900jähriges und der beiden Tonheroen 300jähriges Jubiläum in Einem Jahre zusammentrafen! Sie und ihre Schule sind in hervorragender Weise berufen, das, was der Heilige musikalisch begonnen, zu vollenden. Damals als der Riesengeist Sixtus V. den Obelisken des heidnischen Ägyptens auf den vatikanischen Platz übertragen ließ, sang der Pränestiner mit 18 Sängern MM. **94,** 176 (R. Kanzler), sein O crux, ave! In unseren Tagen (fin de siècle), da inmitten einer materialistischen und anarchistischen Weltanschauung von allen Konservativen, vor allem aber von der Kirche das Kreuz — spes unica — aufgepflanzt wird, da sind es wieder seine und seiner Schüler Chorgesänge, in denen der Ruhm des Kreuzes gesungen wird.

G. Gallignani erwartet in seiner ersten Nummer der MM. die Encyklika des Papstes über die KM. — sarà la più solenne e degna commemorazione del 2. Febr. 1594, nella terza ricorrenza centenaria della morte del grande di Palestrina. Es ist interessant, wie man sich die Stellung des Oberhauptes der Kirche zu der Medicäer-Ausgabe der Choralbücher dachte. Politische Blätter, solche musikalische Zeitschriften, die sich sonst wenig oder gar nicht um KM. kümmern, brachten im Vereine mit den cäcilianischen Organen die Nachricht: Das Privilegium werde nicht mehr erneuert, die von den Solesmern besorgte Ausgabe werde als legitim erklärt, es bleibe freie Wahl zwischen beiden Ausgaben. GBl. **94,** 44, C. E. **94,** 54, C. Br. **94,** 62. Endlich erschien in einem Regolamento, zunächst für die italienischen Bischöfe, die gehoffte oder gefürchtete Entscheidung (M. s. Nr. 8 außerordentliche Beilage 122, 139, Fl. Bl. **94,** 80, Ch. A., GBl. 69, C. Br. 65, Kch. 75, C. A. 37, C. E. 66, Kath. Schulz. 285, MM. 97, Sc. Ven. 50) ein Dekret der Ritenkongregation, von dem Papste genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen am 7. Juli 1894 (Sanctitas sua ratum habuit, confirmavit et publici juris fieri mandavit). Wie es im Regolamento vom 6. Juli im I. Teil 2. Punkt heißt: la chiesa riguarda (il. c. gr.) come veramente suo e quindi il solo che adotta nei libri liturgici da essa approvati.“ „Die Kirche betrachtet den Choral als ihr wirkliches Eigentum und adoptiert ihn deshalb ganz allein in den von ihr approbierten liturgischen Büchern“, so werden im Dekret die Bücher, deren Edition vom

[1]) Schön und treffend urteilte dieser Herr auch über Auers Eripe me: „Es ist eine wahre Perle gesanglicher Kleinkomposition, so duftig und leuchtend, so keusch und innig. Thielens Libera entzückte mich. Alle Schauer des Todes und des Gerichtes fühlt die Seele bei dieser Harmonie; das ist dramatischer Gesang. Wort und Ton vermählen sich zu dem ernsterschütternden Eindrucke, den der Hörer erst los wird bei dem flehenden Kyrie.“

heiligen Stuhle besorgt ist, libri chorici ecclesiæ (Choralbücher der Kirche) genannt; es möchten — das ist die Absicht der Päpste Pius IX. und Leo XIII. — diese allein authentischen, d. h. allein von der Kirche autorisierten Gesangbücher von den Bischöfen für ihre Diöcesen in Gebrauch genommen werden, auf daß an allen Orten, wie in der gesamten Liturgie, so auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche hergestellt und bewahrt werde.

Gewiß vom wissenschaftlichen Standpunkte aus begrüßen wir mit größter Freude die Studien der Archäologie (in der musikalischen Paläographie vor allem) und ihre Erfolge („P. Mocquereau ist in die Werkstätte des heiligen Gregorius eingedrungen, hat die Kompositionsgesetze des Chorals gefunden," vgl. „der Einfluß des tonischen Accentes auf die melodische und rhythmische Struktur der gregorianischen Melodie", Herder, Freiburg. M. s. **94**, 74, 87, GBl. **94**, 44, Beilage der Augsb. Postzeitung Nr. 24 (Walter), Kch. **94**, 72, Ch. Ak. **94**, 41, K. S. **93**, 75, 86, 95, „Zur Geschichte des Chorals" — Übersetzung der Nr. 1007 der Civiltà cattolica (gegen die authentische Ausgabe des Gr. R. — dem Schreiber dieses Artikels trug er Tadel und Verbot, diese Artikel fortzusetzen, ein) — der Redaktion ist eine anti-autoritative Tendenz ferne.

Aber wozu die beleidigende Sprache gegen Personen, wo es sich im Interesse der praktischen liturgischen Einheit, um die kirchliche Autorität handelt? Ich halte es mit dem von mir wegen seiner Kenntnisse und besonnenen Ruhe hochverehrten E. Langer, Ch. A. **94**, 52: Für eine lebende Sprache, wie es der gregorianische Choral in der katholischen Kirche gewesen, können Monumente allein nicht entscheiden; er ist mit der Kirche fortgewachsen und ist das, was die kirchlichen Jahrhunderte aus ihm gemacht haben. Daß er von dem musikalischen Empfinden seiner Tochter, des polyphonen Stiles, beeinflußt wurde, wer kann darin etwas Anderes sehen, als die naturgemäße Entwicklung, solange nicht seine wesentliche Eigenart aufgehoben wird. Regeln lassen sich für eine Sprache wohl aus den Monumenten abstrahieren, aber sie haben immer ihre Ausnahmen. Und sicherer als sie leitet das durch ununterbrochene Tradition genährte Sprachgefühl. Daher kommt es, daß die großen mit feinstem musikalischen Sinn ausgestatteten Erben des gregorianischen Jahrtausends am Ende des XVI. Jahrhunderts, Palestrina und sein Schüler Giudetti von vorne herein mehr Wahrscheinlichkeit für sich haben, die alten Gesänge in einer den teilweise veränderten Bedürfnissen der Kirche zusagenden Form wieder zu geben, als die gelehrten Forscher am Ende des 19. Jahrhunderts. Gott der Herr, der seine Kirche lenkt, hat wahrscheinlich nicht umsonst um jene Zeitwende, ehe die Tradition fast zu versickern drohte, die richtigen Männer berufen, um die Schätze des kirchlichen Altertums in einer möglichen Form in die Neuzeit herüber zu retten. Vgl. Haberl, G. P. Palestrina und das officielle Graduale Romanum der editio Medicæa von 1614 — außerordentliche Beilage zu Nr. 2, 1894 der M. s. — als eigene Broschüre, deutsch und italienisch erschienen. Ich freue mich, des hochverdienten (vgl. z. B. Lans, Offene Briefe nach den Kongreß von Arezzo) Pastors Lans-Schiedam Gregorius-blad, **93**, 57 — **94**, 48, Tien Jaar na het Decret Romanorum Pontificum bald in französischer Übersetzung begrüßen zu können. **94**, 53 ist eine erfreuliche Zahl von Orten zusammengestellt, an welchen die Medicäer-Bücher eingeführt sind. Dr. Wagners-Freiburg Artikel über die Musikalische Paläographie in den historisch-politischen Blättern, August 1893 (C. E. 57), werden immer noch z. B. in Trier gegen die authentische Ausgabe ausgeschlachtet.

Übrigens, wer Lust hat, möge mir in einem kurzen Entracte auf das Schlachtfeld gegen die Medicæa folgen.

„Der Kampf des Buchhandels (l'industrie du livre) ist in Frankreich organisiert gegen die officielle Ausgabe." Nachdem der Courrier de St. Gregoire **93**, 78 einen Auszug gegeben aus dem Bulletin de la chambre syndicale des imprimeurs-typographes 1892, schließt er: Man sieht es, Beleidigungen, übelwollende Beschuldigungen, Drohungen sind die Mittel gegen die officielle Ausgabe. Was soll man sagen von einer solchen Arroganz, welche dem heiligen Stuhle das Recht bestreitet, für die Liturgie Gesangsbücher zu bestimmen, welche ihm belieben! „Frankreich wird Deutschland tributpflichtig! Welche Demütigung! Bald wird man alle religiösen

Bücher in Deutschland befehlen! Der Ruin des französischen Buchhandels ist angezettelt (tramée) und vollendet! C. de S. Gr. **94,** 7. Nach dem Osservatore Romano (2. August 1893) ruft die M. s.-Gand (**93,** XIII. Jahrg., S. 7) aus: Der heilige Stuhl hat niemals den Bischöfen eine Pflicht auferlegt, die Gesangsbücher par la maison de Pustet in ihren Diöcesen einzuführen — Rome n'oblige point; la liberté existe! Vgl. damit C. E. **93,** 86 in einem Briefe eines Besuchers (ravi, enchanté) von Solesmes. M. s.-Gand, S. 18, cfr. **94,** 43 (gegen den Courrier de S. Gr.): „Une double équivoque." Die erste Zweideutigkeit besteht in der Verwechslung der disciplinären und der künstlerischen (historischen) Seite, die zweite in dem Vorwurfe, „als wollten wir die so lange und so schwierige Pothiersche Ausgabe einführen und so die wünschenswerte Einigung im liturgischen Gesange unmöglich machen." „Die Dekrete der Ritenkongregation, namentlich das von 1883 haben nicht befehlenden Charakter. Angenommen Rom würde die typische Ausgabe befehlen, würde dieser Befehl den künstlerischen Wert ändern oder die Stärke der historischen Beweise zerstören? Nein — die Archäologie zeigt, daß die Medicäer-Ausgabe une des plus fantaisistes von allen, die existieren — aus einer Zeit, wo die Tradition verloren war — sie ist ein großes Hindernis der Restauration des Chorals. Die Geschichte beweist, nach einem Dekrete der Rota (21. Juni 1596), daß diese Ausgabe gar nicht von Palestrina — ita refertum erroribus et varietatibus, ut imprimi non possit, daß die Medicæa nicht officiell von Paul V. anerkannt und in Rom und Italien eingeführt wurde. Besonders schweres Geschütz fährt L. R. M. s.-G. **94,** 65 auf: Das Privilegium ist nul en droit parce qu'il est obreptice rechtsungültig, denn es ist erschlichen — die Revision durch die S. R. C. hat nie stattgefunden sauf pour les offices nouveaux. Daß P. Sosson in dem Protestartikel Dr. Haberls „Zur Steuer der Wahrheit" (tribut à la verité) im Courrier de S. Gr., S. 67, un ton rogue et une forme incivile, des accusations injustes et imputations calomnieuses findet, ist selbstverständlich; aber nicht begreifen kann ich, wie S. sagen kann: wir haben nichts gefunden, was unsrer Behauptung schaden könnte — keinen einzigen Grund, der wahrhaft solid wäre, der das Gegenteil unterstützen würde. Trotzdem widmet er fast 10 Spalten der Abwehr. S. **95** citiert D. L. J. aus „Krabbels Principien der KM.": que le Prénestin n'était pas de taille à publier un texte épuré des mélodies grégoriennes (dieser Aufgabe war er nicht gewachsen). Im Dekrete der Ritenkongregation (7. Juli 1894) (heben wir diesen Gegensatz hervor!) aber heißt es: „Palestrina hat, wie es eines pflichttreuen Mannes würdig, seine Aufgabe in sachverständiger Weise — (docte) gelöst und der kundige Fleiß des gefeierten Meisters brachte es zustande, daß unter Beibehaltung der ersten Melodieen servatis genuinis characteribus nach den weisesten Grundsätzen juxta prudentissimas normas die Reform des Kirchengesanges gebührend durchgeführt würde. Das hochbedeutsame Werk übernahmen dann die berühmten Schüler Palestrinas, seiner Schulung und Lehre folgend, insigne eius magisterium et documenta secuti, um es dann in der medicäischen Druckerei zu Rom drucken zu lassen." — Was sagen die Herren zu dieser Stelle der Kongregation?

Der Courrier de St. Grégoire, von dem Dr. Haberl, M. s. **93,** 135, Courrier **94,** 1 sagt, er sei die einzige französische Zeitschrift (révue), welche voll und ganz die Ideen des Cäcilien-Vereines vertritt (représente) — la meilleure apologie qu'on puisse faire d'une revue — tritt tapfer für die Autorität und Einheit ein, **93,** 42: L'obeissance à nos évêques, le respect envers les désirs du S.-Siège, voilà notre devoir tout tracé. Nous voulons obéir au saint Père, avant tout, et l'Archéologie est, pour nous, chose secondaire. In Bezug auf die oben erwähnten Worte des Osservatore Romano schreibt A. Dirven: Ja, die Freiheit existiert, aber nur in dem Sinne, daß die officiellen Bücher nicht auferlegt werden (imposées), aber existiert auch die Freiheit, die durch den heiligen Stuhl gebilligte und lebhaft empfohlene Ausgabe zu bekämpfen? Il est très inconvenant de contrecarrer le désir de s. Siège. Unter dem pikanten Titel Le Boulangisme grégorien **94,** 8 bringt er einen Kampfesartikel der Typologie-Tucker, **94,** 17.



Neue Behauptungen der Pothieristen: eine abgekürzte Ausgabe wäre wünschenswert — die officielle Ausgabe ist nicht so leicht, die traditionelle nicht so schwierig! 94, 21: „Seit Wochen hat die belgische M. s. den Arm erhoben, um uns zu vernichten, aber der Courrier ist dem Ruin entgangen — und nun hält er (A. Dirven) réglement de compte mit der M. s. Zu Haberls Tribut à la vérité 94, 27 bringt Courrier 45, 56 noch einen scharfen tribut supplémentaire. Interessant ist 94, 36 l'accord des anciennes versions manuscrites. „200 Manuskripte enthalten ein und dieselbe Melodie für Justus ut palma — ist das aber auch der Fall für alle anderen gregorianischen Texte? Ist es nicht verwegen zu schließen: wenn 200 Codices dieselbe Melodie haben für ein Graduale, dann müssen auch die anderen 1300 Manuskripte die gleichen Melodieen haben für alle Texte? Sind unter den 1300 Manuskripten, welche man nicht angezogen hat, nicht vielleicht bessere als die 200? Wenn nun z. B. das 250ste oder das 300ste oder 500ste eine verschiedene Version gäbe, wäre es dann nicht geziemend, den Wert dieses Codex zu prüfen? Wir haben ernste Zweifel über die Übereinstimmung der 1500 Manuskripte, weil eine große Anzahl von Gelehrten das Gegenteil behaupten und vor allem, weil diese an Beispielen zeigen, daß diese Übereinstimmung nicht vorhanden sei. Dirven erinnert hier an die oben erwähnte Arbeit des Pastors Lans.

Kehren wir zu unsrer deutschen kirchenmusikalischen Litteratur zurück! Sie soll uns vom kirchenmusikalischen Leben im Vereine, von cäcilianischen Arbeiten und Arbeitern berichten!

Der Pulsschlag des cäcilianischen Lebens sind die Vereinsversammlungen, bei welcher nicht zunächst das treffliche Wort (z. B. Kuhn-Speyer: Welches ist der rechte gottgefällige und welches der schöne Kirchengesang? Fl. Bl. und K. S. 93, 106 — Wüst-Sursen: In welchem Verhältnisse stehen Gesang und Gottesdienst zu einander? welche Aufgabe hat der katholische Kirchensänger zu erfüllen), sondern die musikalische That die Hauptsache ist. Um ein Bild des regen Lebens, kleinerer und größerer Versammlungen im ganzen und großen zu bekommen, stelle ich zusammen, was und wie ich notiert habe.

Augsburg M. s. 94, 44, XI. G.-V. Dillingen M. s. 94, 89, Oberlechrain-Altenstadt Ch. 93, 75. — Basel (hat sich der Diöcesanverein um 58 Chöre, c. 1100 Mitglieder vermehrt — z. Z. 217 Chöre, 3800 Mitglieder), Fl. Bl. 93, 75, 96, M. s. 93, 118, 121, K. S. 93, 90, Ch. 93, 67, 83, C. E. 94, 1, Fl. Bl. 93, 109, 94, 102. — Bautzen-Dresden (gegr. 30. XII. 89) Fl. Bl. 93, 73, 94, 87. — Breslau, Pleß Fl. Bl. 93, 99, Diöcesan-Cäcilien-Verein (25jähriges Bestehen), Fl. Bl. 94, 9, G.-V. in Guhrau C. Br. 93, 89, 109 — 2500 Mitglieder — musterhafter Bericht M. s. 93, 122, IX. G.-V. Fl. Bl. M. s. 94. — Brixen Fl. Bl. 94, 58, Tannheim (westlichster Punkt Nord-Tyrols, aus Landleuten und Schulkindern ein Musterchor gebildet Fl. Bl. 94, 106, G.-V. Innsbruck M. s. 93, 143. — Dresden Fl. Bl. 94, 19. — Düsseldorf (sämtliche 14 Chöre stehen auf dem Boden des Cäcilien-Vereines) M. s. 94, 104. — Eichstätt Cäcilien-Verein Hipoltstein M. s. 94, 105. — Elsässischer Verein, X. G.-V. C. Br. 94, 78 in Hilsheim (60 Chorleiter, 70—80 Priester, 200 Sänger) C. E. 94, 13, nicht bloß in Thann, auch in Colmar, Straßburg werden die Alten gesungen — schon unter Bischof Räß vor Witt war ein Verein zur Hebung der KM. mit einem Journal de musique réligieuse. — Ermland Fl. Bl. 94, 45, C. Br. 94, 39. — Freiburg-Baden, Mannheim (bei der sakramentalen Andacht 15 Chöre mit c. 700 Sängern) M. s. 93, 118, 122, K. S. 93, 85, 93, Oberschopfheim K. S. 93, 61, 70, gegenseitiger Besuch von Kirchenchören, K. S. 93, 63, Heimbach-Altdorf, Ohlsbach-Petersthal 94, 54, Todtnannberg K. S. 93, 62, Hilzingen 63, Stockach, Nennershausen 70, Pflege des Gesanges unter den Theologen, K. S. 93, 68, Sulz 79, Büchenau 72, Sasbach 86, Mosbach 93, 80, 100, 94, 6, 15, 70, Waibstadt 94, 70, 98, 89, Holzhausen 90, 99, Linzgau 90, Rastatt 99, Bruchsal 93, 99, 94, 27. Waltershofen 99, Lahr 94, 5, Steinbach 5, Reichenau 94, 16, Sasbachwalden 94, 26, Oberweier 94, 70, 109 (der hochverdiente Pfarrer Schulz hat auch das letzte seiner cäcilianischen Ämter niedergelegt), Sandhausen K. S. 94, 34, Freiburg St. Martin K. S. 94, 41 (gratulieren herzlichst Herrn Diebold Ch. 94, 54), Furtwangen K. S. 94, 42, Neckarau 42, Tauberbischofsheim 54 u. s. w. — Freiburg-Schweiz, G.-V. Tafers, Ch. 93, 60, in Stein, Ch. 93, 68, Uznach Ch. 93, 68, Heiligkreuz Ch. 93, 90, Thurgau (Verbesserung des kirchenmusikalischen Unterrichtes in Kreuzlingen) Ch. 94, 23, Weinfelden Ch. 93, 102, Frauenfeld Ch. 94, 43, Pleit (Graubündten) Ch. 94, 64, Gossau-Wyl Ch. 94, 58 (Hauptaufführung mit 250 Sängern), Zug Ch. 94, 54, Baden-Kirchdorf (200 Sänger), Ch. 94, 61, 69, Rorschach Ch. 94, 61, Zurzach Ch. 94, 61, Mosnang Kch. 94, 70, Lommis 70. — Fünfkirchen Kch. 93, 89 (Reform des Domchores). — Hohenzollersche Cäcilien-Vereine K. S. 93, 62, Gauversammlung in Starzeln, Langenenslingen K. S. 93, 70, Bisingen 99, 109, Hechingen K. S. 94, 61, Klosterwald 94, 79. — Habelschwerdt XIX. G.-V. — Köln 25. G.-V. Fl. Bl. 94, 47. — Stadt-Cäcilien-Verein Fulda hat sich an den allgemeinen Cä-

cilien-Verein angeschlossen Fl. Bl. 94, 108. — München Fl. Bl. 93, 98, Herr Stadtpfarrer Huhn erzählt von den erfreulichen Fortschritten der KM. (in Freising — hier (Freising) könnte einer der ersten Chöre gebildet werden." — Münster Fl. Bl. 93, 66, 99, 94, 107. — Osnabrück, Freren, Twistringen Fl. Bl. 93, 100, 94, 19. — Paderborn (sehr erfreuliche Nachrichten) M. s. 94, 75, Lippstadt Fl. Bl. 93, 66, 94, 19, M. s. 93, 118, Diöcesan-Verein konstituiert M. s. 93, 117, Fl. Bl. 94, 12, Gelsenkirchen Fl. Bl. 94, 12, Castrop (Orgel) Fl. Bl. 94, 63, M. s. 94, 86, C. Br. 94, 29 über den Stand des Kirchengesanges in Paderborn. Regensburg, Laaberberg, Amberg, Fl. Bl. 93, 65, Jahresbericht Fl. Bl. 93, 85, Mallersdorf Fl. Bl. 93, 87, M. s. 93, 118, Landau-Pilsting Fl. Bl. 93, 112, Sankt Wolfgangsfeier M. s. 94, 135. — Salzburg Fl. Bl. 94, 28. „Auf 60 Chören der kleinen Erzdiöcese wird nach den Grundsätzen des Cäcilien-Vereines gesungen." In Linz kann man eine bunte Karte der verschiedenen KM. in den verschiedenen Kirchen der Stadt hören V. J. 94, 57. — Oberschlesischer Bezirks-Cäcilien-Verein Leobschütz C. Br. 94, 53. — Oberwalliser Cäcilien-Verein Ch. 94, 44, Sitten Fl. Bl. 94, 12, 31, 84 (270—300 Sänger bei der G.-V. — Speyer Fl. Bl. 93, 64, 81 (140 Kirchenchöre in 270 Kirchengemeinden — nur 75 berichten regelmäßig), Cäcilienfeier M. s. 94, 24, Landau M. s. 94, 37, 105. — Straßburg X. G.-V. K. S. 93, 61. — Voralbergischer Cäcilien-Verein Fl. Bl. 94, 82 M. s. 94, 104, Kch. 94, 68. C. Br. 94, 79, Kch. 94, 77. — Württemberg Fl. Bl. 94, 10, „Ruhe in allen Wipfeln!" dagegen Fl. Bl. 94, 30, Kch. 93, 73, M. s. 93, 114 (Spaichingen, Rottweil, Rathshausen, Bubsheim bei Primizen), M. s. 94, 38, 1890 gehörten dem Vereine an 113 Lehrer, 1893 57!! — Würzburg Fl. Bl. 93, 99, M. s. 93, 132, Fl. Bl. 93, 85. — Trier Fl. Bl. 94, 30, Fl. Bl. 93, 86, M. s. 93, 120, GB. 93, 76, M. s. 93, 118, 123. — Trient M. s. 94, 105.

Die Blätter berichten uns von Rom und Berlin Fl. Bl. 94, 60 (2 Zöglinge der scuola gregoriana sollen zur sixtinischen Kapelle zugelassen werden), Fl. Bl. 94, 88 (Erfreuliches aus dem collegium Marianum) M. s. 94, 11, von Amerika (Chicago M. s. 93, 140, C. A. (amerik. Cäc.) 93, 25, 29, Brasilien Fl. Bl. 93, 84), und Rußland (M. s. 93, 142 Südrußland — wie war ich erstaunt, einen meiner Schüler in der Kolonie Karlsruh zu finden — Wlottaweck (Russisch-Polen) M. s. 94, 37.

Dazu bemerke ich. Der aufmerksame Leser, namentlich wenn er es versteht, zwischen den Zeilen zu lesen, wird beachtet haben, daß in manchen Diöcesen ein gar matter oder gar kein Pulsschlag vorhanden, weil ihr Name nicht genannt worden. Es müßte denn sein, daß mein excerpierender Stift vieles übersehen oder daß man es nicht der Mühe wert gefunden hat, Bericht zu erstatten.

Man darf aber anderseits nicht übersehen, welch eine Fülle von Mühe und Arbeit, von Interesse und Opferthätigkeit, und auch von kirchlichem und künstlerischem Sinne die vorgeführten Daten repräsentieren. Hunderte zieht ein kirchenmusikalischer Versammlungsort, den wir nicht einmal dem Namen nach kennen, an, und es herrscht in demselben das regste Leben, dessen Mittelpunkt Sankt Cäcilia ist. Man braucht bloß solche Berichte zu lesen, um sich von dem erfreulichsten Enthusiasmus zu überzeugen!

Was hat der oberste Wächter und Hüter des Heiligtums der Liturgie für die musica sacra gethan?

Nochmals sei hier der entscheidenden That vom 6. und 7. Juli 1894 gedacht — das Wort der kirchlichen Autorität wird uns die Einheit des liturgischen Gesanges bringen.

Hinweisen muß ich auch auf die Collectanea s. Congregationis de propaganda fide seu decreta, instructiones, rescripta pro apostolicis missionibus. MM. 93, 138. Nicht wenige Nummern handeln darin von dem Kirchengesange — auf die Worte der Ermunterung an die Cäcilianer des Pilgerzuges der Erz-Diözese Gnesen-Posen (15. Mai 1893) M. s. 93, 103 — auf die Audienz Dr. Haberls, 10. Dez. 1893, und den päpstlichen Segen für die Abonnenten und Leser seiner Blätter M. s. 93, 12.

Von bischöflichen Worten führe ich an: das Schreiben des Kardinalprotektors Angelo Bianchi FB. 94, 21. — das Fastenmandat des Bischofs Augustinus von St. Gallen, FBl. 94, 15, Ch. 94, 27 (Kirchliche Auffassung des Kirchengesanges und einige praktische Anwendungen), dazu die Verordnungen über Kirchengesang vom 30. Nov. 1893, M. s. 94, 14, Ch. 94, 4. — den Hirtenbrief des Bischofs von Würzburg, Franz Joseph, vom 22. Nov. 1893 (Welcher Art und Natur ist die Musik der Kirche, welche Bedeutung und Stellung ist ihr im Gottesdienste eigen? M. s. 94, Nr. 1 und ff., MM. 94, 26. — das Schreiben des Ordinariates Freiburg, „es dürfen nur solche Kirchenmusikalien angeschafft werden, welche im Vereinskataloge stehen" — es fehlt nur noch die Kontrole, KS. 93, 61. — Rules and recommandations regarding Church Music in the diocese of Burling-

ton CA. 93, 45 — la parola dei Vescovi MM. 94, 24. — das Schreiben des apostolischen Delegierten in Washington an R. A. Young, C. S. P., MM. 94, 35. Dazu kommen noch die zahlreichen Ansprachen unserer Bischöfe bei den Palestrina- und Orlando-Feierlichkeiten und den Instruktionskursen (z. B. des Erzbischofes von Bamberg, des Bischofs von Würzburg u. s. w. M. s. 94, 115).

Der Generalpräses ermuntert FBl. 94, 1 in kräftigen, ernsten Worten zur Bildung von Pfarrcäcilienvereinen; diese seien die notwendige Grundlage für einen lebenskräftigen Diözesan-Cäcilien-Verein — ermuntert jene Chöre, welche es verschmähen, mit dem Cäcilien-Verein in engere Beziehung zu treten, auch wenn sie sonst in ihrer Praxis ganz auf demselben Boden stehen, zum festen, unlöslichen Bunde mit dem Allg. Cäcilien-Verein — mahnt zum Choralsingen — vgl. FB. 94, 14 Aufforderung, die Choralbücher zu gebrauchen, diese kostbaren Schätze der edelsten und erhabensten Melodieen.

Zum 2. Februar, FBl. 94, 13, ermahnt der Generalpräses, der selbst fast 30 Jahre auf dem Münster'schen Domchore Palestrina dirigiert, Werke dieses Meisters aufzuführen. — „Palestrinas kirchliche Tonschöpfungen atmen eine unbeschreibliche Würde und Milde, einen unvergänglichen Adel, in klassischer Form einen Geist inniger Andacht und heiliger Liebe, — wer ihn aufführt, findet reichen Lohn, ruhigen und beruhigenden Frieden, edlen Genuß!"

Mit Ernst und ruhiger Würde tritt er gegen die Redaktion des Gregoriusblattes, FBl. 94, 22, auf und weist die Insinuation zurück, als „würden ausgesprochene Freunde des Palestrinastiles unter dem Deckmantel der Toleranz allmählich wieder einen Stil in die Kirche einzuführen suchen, der mit dem Choral und Palestrinastil wenig gemein hat. Die Fesseln der Dur- und Mollreihe, des Taktrhythmus, der Chromatik müssen fallen, damit der echte kirchliche Gesang in Melodie und Harmonie sich wieder frei entwickeln kann."

FBl. 94, 86 rät er den Komponisten, wenn nur immer möglich, 2 Liniensysteme und g- und f-Schlüssel zu gebrauchen. FBl. 93, 67: „Nachdem der Allg. deutsche Verein in Österreich nicht behördlich bescheinigt werden kann, muß jeder bestehende oder entstehende Diözesanverein um die behördliche Bescheinigung beim Ministerium nachsuchen. Vgl. FBl. 94, 29, 44, Bischof Katschthaler über diese Frage), M. s. 93, 117: „Wenn auch österreichische Vereine sich nicht äußerlich angliedern können, so kann keine weltliche Macht und Verordnung den Geist und die Harmonie bannen, welche in dem von österreichischen Bischöfen approbierten deutschen Cäcilien-Vereine walten."

Herr Prälat Schmidt wurde am 9. Aug. 1894 bei der General-Versammlung wieder zum Generalpräses gewählt; wir freuen uns mit den besten Segenswünschen seiner Wiederwahl. Der Vater der ewigen, himmlischen Harmonieen möge ihm zur thatkräftigen Leitung des großen Vereines, zur Redaktion der offiziellen Blätter und des Vereinskataloges (FBl. 94, 2 „Über 100 Novitäten wurden 1893 aufgenommen", 93, 64 „Aus Holland für Holland!" — es wird um Kompositionen für 4 Männerstimmen mit Orgel gebeten!), zur Inspektion der Vereinschöre und sonstiger entsprechender Thätigkeit (im Sinne der Mohr'schen Stiftung (vgl. M. s. 94, 123 und FBl. 94, Nr. 8) von 50,000 Mark) Gnade und Kraft erhalten!"

Mit besonderer Freude verzeichne ich jedesmal in der Chronik die Instruktionskurse, deren Zahl von Jahr zu Jahr zunimmt.

Leitmeritz Fl. Bl. 93, 76 (Molitor, für Choralgesang, 92 Teilnehmer). — Würzburg Fl. Bl. 93, 76, M. s. 93, 112, 125, Dr. Haberl, 153 Teilnehmer. — Arlesheim (Schweiz), für Organisten und Chordirektoren, Walther, Wüst, Schildknecht, 23 Teilnehmer, 17 Hospitanten, Ch. 94, 58. — Philippsdorf, Reichenberg, Komotau (Molitor Fl. Bl. 94, 64, 108, M. s. 94, 102 mit Leitmeritz weit über 200 Choralbeflissene!) — Wyl (Schweiz) M. s. 93, 102, 123, c. 75 Kursteilnehmer, Stadtpfarrer Bischof und „Franz II." Ch. 93, 81, „das trockene Feld der Harmonielehre" pflügte Stehle Ch. 93, 82. — St. Pölten M. s. 93, 103, 114, Dr. Haberl, 108 ständig Anwesende. — Musikalischer Unterrichtskurs im Saulgau (Württemberg). — Kirchenmusikalische Uebungen und Vorträge in Prag M. s. 93, 114. — Troppau auf Veranlassung des Wiener Ambrosiusvereines, im Einvernehmen und auf Anregung des Kultus- und Unterrichtsministeriums, M. s. 93, 114. — Bochum (Dr. Böckeler) M. s. 93, 118, GB. 93, 62, 79, 52 Teilnehmer. — Meppen (Osnabrück) M. s. 93, 118, Dr. Böckeler, 121 Teilnehmer (ich gratuliere Herrn Direktor zum silbernen Jubelfeste!) — ein Choral- und Gesangskurs in der Kolonie Karlsruh in Süd-

rußland — 2 Studenten von dem Saratower Seminar hatten zu diesem Zwecke einen Weg von 400 km hin- und zurückzulegen, M. s. 93, 142. — Dortmund (Paderborn), Dr. Haberl, M. s. 94, 75, 136, an manchen Tagen 400 Zuhörer. — Tremonier Nr. 208, 209, 213, 218, 219. — Bamberg, M. s. 94, 75, Dr. Haberl, M. s. 94, 137, c. 130 Teilnehmer. — Beuron, 29. Juli — 4. August 94, K. S. 94, 61, 75, zwischen 60 und 70 Teilnehmer (ein kgl. Musikdirektor, II. Kapellmeister des Berliner Domchores, machte den Kurs mit). — Luzern — Schildknecht, 45 Organisten, Ch. 93, 103. — Sprottau (Erzpriester Staude und Chordirektor Baier), 3. und 4. Oktober.

Im Anschlusse möchte ich die kirchliche Musikschule in Regensburg M. s. **93**, 102, **94**, 18 (am 15. Januar wurde sie mit 11 Schülern eröffnet) und Aachen (Gregoriushaus) für Küster, Organisten, Chorregenten GBl. **94**, 33, 53. — Neue Herz-Jesu-Kirche benediziert — bis jetzt erhielten 164 Schüler Anstellung) erwähnen.

Es folge nun eine übersichtliche Zusammenstellung dessen, was in unseren cäcilianischen Zeitschriften[1] für Liturgie und Kunst, ihre Geschichte und Praxis in Aufsätzen und Abhandlungen gearbeitet worden. Damit verbinde ich, was ich in sonstigen musikalischen Zeitschriften einigermaßen Einschlägiges gefunden habe.

1. Principielles. Gedanken über die moderne KM., M. s. **93**, 83, 59 „Was fangen denn unsere mühevoll gegründeten, mit Opfern unterhaltenen, mit Schwierigkeiten aller Art kämpfenden Chöre an, wenn Priester und Leviten mit ihren Forderungen des kirchlichen und künstlerischen Ideals an ihnen vorübergehen?" — Künstlerische Einheit und Ruhe, M. s. **94**, 20, „der Stil der KM. soll mit dem Stile des Kirchengebäudes übereinstimmen." — Zur Verständigung! GB. **94**, 25, („Nur hübsch diatonisch und recht sangbar in den kirchlichen Tonarten komponiert! und dann Revision des V.-K.!") — Die Aufgabe der KM. der Zukunft, GB. **94**, 73 („Einen Zustand herbeizuführen, in dem es auch der Kunst erlaubt sein wird, im Heiligtume sich wohl zu fühlen!") —.

2. Liturgisches. Oster-, Pfingst-, Frohnleichnamssequenzen, Ch. **93**, 57 u. ff., **94**, 9, vgl. Ch. **94**, 16, Komposition derselben durch Stehle in möglichst kurzer, abwechslungsreicher, leichter Form! — Die Komplet, GB. **93**, 66. — Mariä Himmelfahrt, GB. **94**, 60. — Präfation und Pater noster, CBr. **94**, 33. — Die Charwoche, XXI. Art., Kch. **94**, 9. — Das liturgische Hochamt, VJ. **93**, 73. — Stabat mater, MM. **94**, 36 (A. Untersteiner). — Liturgische Fragen in bezug auf die Aussetzung des Ciboriums? M. s. **93**, **125**, CBr. **94**, 25 — über das Dies iræ, M. s. **93**, 126 — über den Unterschied zwischen missa cantata und solemnis, M. s. **94**, 58. — Die Praxis, bei Leichenfeierlichkeiten nach der Matutin die I. Nokturn zu nehmen, ist nach dem römischen Ritus richtig; Invitatorium muß ausgelassen werden. Immer ist Plural zu singen. Die Responsorien kann man begleiten. — Über das Duplizieren der Antiphonen beim Totenofficium, Fl. Bl. **93**, 68. — Auch die strengsten Liturgen werden schwerlich ein Bedenken geltend machen gegen sog. Weihnachtsandachten und Lieder von Septuag. bis Lichtmeß, GB. **94**, 5. — Einheit und Mannigfaltigkeit in der Liturgie (Pachter), ChA. **93**, 83, Fl. Bl. **93**, 101.

3. Choral. Palestrina als Revisor des Chorals, Ch. **94**, 57. — Une visite aux réligieuses Benédictines de Solesmes, CC. **94**, 24. — Zehn verschiedene Singweisen des Flectamus genua, GB. **94**, 36. (Geschriebenes Meßbuch aus dem XV. Jahrh. im Archiv des Domkapitels zu Valencia del Cid. in Spanien). — Der Choralsänger, GB. **94**, 52. — Es ist unrichtig, zu sagen: entweder eine ganze Choralmesse oder eine ganze polyphone! Fl. Bl. **93**, 73. — Wie können die Hindernisse beseitigt werden, welche der Einführung des liturgischen Gesanges entgegenstehen? Fl. Bl. **94**, 50. — Die Choralresponsorien VJ. **93**, 79, **94**, 94. — Eine Choralinstruktion (Os justi), Kch. **93**, 70, CC. **94**, 29. — Prosa Inviolata, M. s. Gand XIII. Jahrgang 13 D. Pothier. — Studien über die musikalische Notation des Chorals (Lhoumeau) **94**, 41, Janssens 82 über Thesis et temps

[1]) Die mir vorliegenden 10 deutschen Jahrgänge 1893 bilden einen stattlichen Band von mehr als 1100 Seiten, die 8 außerdeutschen von gegen 900. Ich bedauere, die Lyra ecclesiastica (Irland) nicht mehr unter den Lebenden zu wissen, Kch. 94, 30. Die Wiener Musikalische Rundschau hat zwar auf dem Titel „und Blätter für KM.", M. s. 94, 24 — aber lange mußte ich blättern, bis ich einmal etwas Kirchenmusikalisches fand: „Der Papst wird sich zu Gunsten des Chorals aussprechen und sich gegen die endlose Textwiederholung wenden."

fort, Arrêtons-nous 92. — Vorwort zum Antiphonar des hl. Gregor (D. Pothier) 98. - Base et criterium de la m. s. (Tonart, Harmonie) Courrier de S. Grégoire, **93**, 59, 67, vgl. CC. **93**, **93**. — Einheit des Gesanges in der Einheit der Liturgie, **94**, 5. — Liturgische Einheit zwischen Altar und Chor, **94**, 33. — Palestrina und die Medicäer-Ausgabe 1614, **94**, 11. Zwei Studien Haberls über die offizielle Ausgabe, 48. — Der Introitus, 53. — Der gregorianische Gesang (Comire) nach einem neuen Werke (Lhoumeau) M. s. Toulouse **93**, 4, 14, 20. — Der Kursus oder der prosaische Rhythmus in den Orationen der lateinischen Kirche, **94**, 9. Thesis und Arsis, 35. — Über die rationelle Harmonisierung des Chorals, **94**, 41. — Die musikalische Notation des Chorals, 44.

4. Deutsches Kirchenlied. KS. **94**, 43. Ein englischer Sammler hat nicht weniger als 20,000 geistliche Lieder zusammengebracht — im Ganzen schätzt er die Zahl der Lieder auf 400,000. — Beiträge zur Geschichte der D. K.-L., GB. **94**, **43**. — Ein Dichter der D. K.-L., M. Weiße, MR. **93**, 139 (nach Wolkan). — KS. **93**, 59, XIII. Fortsetzung der Kirchenlieder des Magnificat (sehr instruktive Besprechung des Textes, der Melodie, der Rhythmik und Dynamik — bis Aug. **94**, 25). — Deutschsingen beim Hochamt, GB. **93**, 74. — Die Melodieen des Gesangbuches der Diözese Köln, GB. **93**, 85. — Über KM. und das neue Gesangbuch Magnificat der Erzdiözese Freiburg (Dehner), Kathol. Schulzeitung, **94**, Nr. 27—33. — Von Liliencrons höchst bemerkenswertes Referat über Bäumkers „Das kath. deutsche KL.," 3 Bände, VJ. f. M. **93**, 353.

5. Orgel. Orgelbau. Fl. Bl. **93**, 61. Zur Orgelbaufrage? Feith (Köln) gegen Weigle (Stuttgart). „Man kann nicht den Stab brechen über rein pneumatische (Membran) Windladen — aber man soll sie nicht als das Non plus ultra hinstellen. Wir stehen erst am Anfange der Pneumatik. Es muß noch viel gelernt und erprobt werden. Von den verschiedenen Systemen der Röhrentraktur (Ein- und Durchström- und Saug-System) — welchem man den Vorzug geben soll, bleibe dahingestellt." — Fl. Bl. **93**, Nr. 10—12 tritt Weigle für sein rein pneumatisches Orgelsystem als das einfachste, sicherste, dauerhafteste und präziseste ein. — Fl. Bl. **94**, 22, Erwiderung Feiths. — M. s. **93**, 103, Walcker (Ludwigsburg) tritt in einem Circular für seine pneumatische Kegellade ein, gibt die Gründe an, warum er die etwas einfachere Membranenlade verlassen habe. — Direktor de Werra spricht sehr anerkennend für die Hochdruckluft-Labialpfeifen von R. Weigle sich aus, besonders wegen der imposanten Fülle und Kraft des Gesamtklanges, M. s. **93**, 128, vgl. Urania **93**, 52, 69. — M. s. **93**, 132, stellt de Werra die Frage, ob man nicht durch Imprägnation Holz gegen das Auftreten des Holzwurmes schützen kann. — Die pneumatische Windlade, GB. **93**, 51 (Auszug aus der Zeitschrift für Instrumentenbau, Nr. 9—12.) (Bedenken gegen die Weigle'sche Lade; das Mißtrauen nimmt zu und zwar mit Recht.) — Aufstellung einer Orgel in einer Kirche, GB. **93**, 60. (Kaum 30% sind zweckmäßig aufgestellt.) — Sehr interessante Schilderung eines Besuches bei Walcker-Ludwigsburg (92/93 578 Werke — 627 fertig gestellt, noch in Arbeit 32) und Steinmeyer-Öttingen (seit 48-92 442 Werke, 92—93 443—467, noch fertig zu stellen 29), Urania **93**, 63 (Mann-Berlin). „Beide Baumeister sagen: Solange kein besserer, gegen alle Witterungseinflüsse widerstandsfähiger Stoff, der sich stets in seiner Elastizität gleich bleibe, für die jetzigen Membranen gefunden sei, dürfe keine solide Orgelbaufabrik, die stolz auf ihren Ruf sei und es nie gestatte, daß auf dieselbe auch nur irgend ein Makel falle, Orgeln mit Membranenladen bauen." Ur. **93**, 72. Dagegen polemisiert Weigle, Ur. **94**, 2, worauf W. und St. replizieren, Ur. **94**, 52. — Tanakas, des Japanesen syntonisch rein gestimmte Orgel (Walcker), Allg. Musikzeitung **93**, 495. (M. Seifert: „T. befindet sich auf dem Holzwege. Was bleibt als Rest? ein Leben anerkennenswerten, aber nutzlosen Strebens, ein Haufe erfolglos verbrauchter Zeit, vergeblich darauf gewendeter Mittel!") — Die größten Orgeln der Welt, M. s. Gand. XIII. 15.

Orgelspiel. Orgelspiel—Orgelimprovisation, CC. **94**, 49. — Lernen des Orgelspieles, erleichtert durch eine Erfindung, ein selbstklingendes Pedal vor jedes Klavier zu stellen, KS. **94**, 34. — Schweigen der Orgel beim Requiem, CBr. **94**, 51.

Geschichte der Orgel. Die ersten Orgeln. Ur. **94**, 36. — Zur Geschichte



der Salzburger Domorgeln. V. J. **93**, 87 (Spies). — Geschichte des Orgelbaues im 19. Jahrhundert. Ch. **94**, 21. — Wer ist der Erfinder der Schleiflade? **GB. 94**, 73 (Rud. Agricola **1442—85**). — Zur Geschichte des O. beim protestantischen Gottesdienste, Si. **93**, 124, M. s. **93**, 95. — Zur Geschichte des Orgelbaues, M. s. **94**, 59.

Neue Orgeln. Rheine-Westfalen, M. s. 93, 100 (Eggert, Paderborn). „Eine so bis ins Einzelne berechnete Intonation, eine solche Egalität in Stärkegrad und Klangfarbe der einzelnen Pfeifen jeden Registers, verbunden mit dem denkbar größten Kontrast der Klangfarben jeglichen Registers dürfte zu den Seltenheiten gehören." Vgl. Franziskanerkirche in Fulda, M. s. 93, 128. — Zwickau (Sachsens gewaltigste Orgel „dem Ulmer-Werke über"), M. s. 93, 119. — Stuttgart, neue katholische Kirche (Walcker), M. s. 93, 127. — Berlin, Marienkirche (Schlag und Söhne in Schweidnitz), M. s. 93, 128. — Furth i. W. (Steinmeyer), „ausgezeichnet in allen Teilen, imposant in der Gesamtentwicklung", Dr. Haberl. — Großeislingen (Rottenburg), M. s. 94, 11 (Walcker-Ludwigsburg). — Maulburg (Baden), K. S. 94, 33, Merkle-Freiburg. — Mannheim (Jesuitenkirche), Voit-Durlach, K. S. 97, 52. — Thunsel (Baden), Schwarz-Ueberlingen, K. S. 94, 61. — Leuk (Wallis), Kuhn-Zürich (Röhrenpneumatik), Ch. 93, 74. — Schweiz (Maria-Hilf), Goll-Luzern, Ch. 94, 60. — Burtscheid (St. Michael), Pneumatisches System Stahlhut, GB. 93, 63. Vervollkommnung des Weiglesche Systems, „Sieg der pneumatischen Lade über die mechanische!" — Kirchen (Trier), Eggert-Paderborn, GBl. 93, 88. — Aachen (Gregoriushaus), GBl. 94, 53 (eine Musterorgel!), Stahlhut, 94, 64. — Emmaus, Benediktinerabtei, GBl. 94, 64, Koulen-Köln — Röhrenpneumatik. — Neuße (Hospitalkirche), Link-Gingen. — Kurtatsch, Kronburg, Schlans von Mayer-Feldkirch. — Eichstätt (Willibaldschor), Bittner-Nürnberg, Weiglesche Membranlade — vgl. Kch. 94, 59 über ihre Defekte. — Milwaukee, pneumatische Windlade, C. A. 94, b, 3. — New-York (Georgskirche) (Jardine und Söhne), Mechanik pneumatisch-elektrisch. Die Pfeifen von der Klaviatur 200′ entfernt — die Bälge befinden sich in der Krypta der Kirche — 75 Register — 4737 Pfeifen, Ur. 93, 62. — Die große Orgel in Auch, M. s. Toul. 93, 68, 73.

6. Glocken. M. s. **93, 93**. Eine Glocke nach verlangtem Tone zu gießen, nach P. Meinrad Spies — K. S. **94**, 24, C (2380 kg, 1,55 m Durchmesser), Es, F, G, B, C (274 kg, 0,79 m) in St. Martin-Freiburg. Über Glocken und ihre Musik P. Johannes Blessing, O. S. B., GBl. **94**, 41.

7. Das Chorpersonal. Fl. Bl. **93**, 68. In Köln ist ein Organistenverein entstanden zur ideellen und materiellen Hebung des Organistenstandes. Mitglied kann jeder katholische Organist werden. GBl. **93**, **54**, **78** (bereits etwa 300 Mitglieder). – KS. **94**, **41**. Ueber die Besorgung des Organisten- und Vorsänger-Dienstes durch Volksschullehrer. — KS. **94**, 50, 68. Gehaltfrage des Organisten, besprochen im Anschlusse an eine Entscheidung der Staatsbehörde. — Stoßseufzer eines Organisten, VJ. **94**, 36. — Gute Organisten und gute Orgeln, CBr. **93**, 101. — Organistenschule in Luzern, Ch. **95**, 6 (Breitenbach — 52 Schüler). — Die zweite Orgelprüfung (verordnet durch das Breslauer Schulkollegium, beruhend auf der Erfahrung, daß die bei der Abgangsprüfung erhaltenen Zensuren nicht mehr zutreffend sind), Fl. Bl. **94**, 35. — Die Bedienung des Orgelbalges, GBl. **93**, **59**. — Mißstände in der Organistenpraxis, Fl. Bl. **93**, 94.

8. Musik (Physik, Physiologie, Ästhetik, Pädagogik, Harmonielehre). Einiges über Musik und Musikunterricht (E. Krantz), MR. **93**, 121. — Gefühlsverständnis, ein kleiner Exkurs über Kritik und Ästhetik (Dr. A. Seidl), MR. **93**, 182 (der wahre Kenner zeigt sich nicht darin, wie er ein Kunstwerk beurteilt, sondern wie er es genießt. Von Hausegger — Kritisches über Kritik, MR. **94**, 1 (nur ein Fachblatt ist in der Lage, die Kritik mit jener Muße, Überlegung und Gründlichkeit zu üben, die läuternd und vervollkommnend auf die Kunst, aufmunternd und belehrend auf den Künstler einzuwirken in der Lage wäre). — Über musikalisches Unterrichtswesen (H. Riemann), MR. **94**, 126. (Es fehlt dreierlei: systematische Entwicklung des Gehörs, Ausbildung des Sinnes für Polyphonie, die Beherrschung der Satzregeln am Klavier). — Wie soll man KM. hören? Fl. Bl. **94**, **33**. — Über die Bedeutung der Zahlenverhältnisse für die Tonempfindung, VJ. für M. **93**, 242. — Einiges über Theorie und Praxis in musikalischen Dingen (Röntgen), VJ. f. M. **93**, 365. (Helmholtz: Es kann kein Zweifel darüber bleiben, daß die theoretisch bestimmten Intervalle, welche ich die natürlichen genannt habe, wirklich die natürlichen für das unverdorbene Ohr sind; Röntgen: diejenigen Intervalle, die ein musikalisch begabter Sänger oder Spieler intoniert, weichen in vielen Fällen von den theoretisch bestimmten Intervallen ab und

die letzteren befriedigen nicht immer das Ohr eines musikalisch empfindenden Hörers). — Die natürliche Stimmung in der modernen Vokalmusik, VJ. f. M. 93, 148. — Ein Wort zur Frage der reinen Stimmung, 94, 133 (Herzogenberg). — Zur Modulationstheorie, GBl. 93, 93 mit Tabelle, dazu GBl. 94, 9 (Piel „Für die KM. empfehlen sich ihres ruhigen Ausdruckes wegen die reinen Dreiklänge als Modulationsmittel".) - Aufgaben aus der Harmonielehre, GB. 94, 2, und deren Lösung, 7. — Die Einheit und Verwandtschaft der kirchlichen Tonarten nach P. Martini, GBl. 94, 43. — Fragen ohne Antwort. GBl. 94, 49. „Warum nennen wir noch die Töne der diatonischen Reihe c d e f g a h, statt wie es bis zum Anfange des vorigen Jahrhunderts gebräuchwar, a b c d e f g? warum wird der C-Schlüssel in der mehrstimmigen Musik nicht wieder in Gebrauch genommen? — Der Kindergesang und seine Pflege, CA. 94, 2.

9. Kunst des Vortrages. Kch. 93, 94, 10 (Widmann-Eichstädt). Sehr instruktive Anleitung, wie im Probelokale KM. aufzufassen, zu dirigieren, einzustudieren und zu singen sei — mit praktischen Winken und Beispielen. Hier sei auch W. sehr praktische Domchorschule erwähnt und empfohlen. — Eine Choralinstruktion (Karl Wölfle), Kch. 93, 70. — Referat über Or sus a coup, 4st. Messe von Orlando, Kch. 93, 85. — Fortbildungskurs in Salzburg (Dr. Haberl), VJ. 93, 125 (interessanter Einblick, „wie es gemacht wird"). — Missa octavi toni von Lasso, CA. 93, 28 (aus Bäumkers Orlando). — Über das Dirigieren (aus „Sängergruß",) CE. 93, 53.

10. Geschichtliches. Der Kirchengesang im Fürstbistum Bamberg, M. s. 93, 126, von Dr. Weber. — Instruktion was der Capellknaben preceptoren zu thun gebür u. oblig, M. s. 94, 6 (Musikalische Erziehung der Singknaben an der bayer. Hofkapelle unter Orlando.) — Anstellungsurkunde Joh. Buchners, Organisten am Münster zu Konstanz (1. Hälfte des XVI. Jahrh.), M. s. 94, 86. — Wolfgang Seidl, ein bayerischer Gelehrter des XVI. Jahrh., M. s. 94, 134. — Dienstanweisung für einen Organisten 1626, VJ. f. M., GBl. 94, 19. — Ursprung der Motette Inter natos mulierum von W. Mozart. (Einige melodiöse Takte des Joanne B. sind jene, welche Mozart zu singen pflegte, wenn er als Knabe in das Kloster Seeon zu P. Johannes kam (Mein Hanserl! liebs Hanserl!) — Statuta vor die Stadtpfarrmusikos in Salzburg (H. Spies), VJ. 94, 85 (aus dem Jahre 1739 — in der vorjosephinischen Zeit!). — Die erste evangelische deutsche Messe mit Noten 1525 (Nürnberg, Hanß Hergot), Si 94, 1. — Gesangliche und textliche Mißbräuche im Gottesdienste des XVI. Jahrh., Ch. Ak. 94, 21. — Archivalische Excerpte aus der bayer. Hofkapelle in München, † Maier-Walter, KMJ. 94, 59. — Musikinstrumente aus deutscher Urzeit (Fleischers Allg. MZtg. 93, 399. (Die gewundenen Broncehörner aus dem Jahrh. um Christi Geburt, ein Leier-Fund, 8.—5. Jahrh. vor Chr.) — Studien über die altmodischen Luren (Blashörner aus Bronce von charakteristischem Äußern im Nationalmuseum zu Kopenhagen (Hammerich), VJ. für M. 94, 1. — Gaspar Duiffopruggar und die Entstehung der Geige, MK. 93, 195 (Kaspar Tieffenbrucker, geboren 1514 in Freising, kam gegen 1553 nach Lyon, erwarb sich ein hübsches Vermögen, starb 1572 veramt und im Elend. Alle ihm zugeschriebenen Geigen sind nicht authentisch). — Katalog der Musiksammlung der Lübecker-Stadtbibliothek, Eitner, MG. 93, 118 (unter den Handschriften 30 liturgische Werke, eine umfangreiche Sammlung mehrstimm. Tonsätze 1586). — Hymnologen ist die Waisenhausbibliothek zu Halle a. S. zu empfehlen, Eitner, MH. 93, 119. — Lateinische Hymnen aus Rheinauer Handschriften des XI. Jahrh., Si 93, 126, wie auch die Ferial-Hymnen der ältesten Hymnarien (Cod. A vor der Mitte des VI., R VII. und VIII, O VIII und IX. s.) — Denkmäler deutscher Tonkunst, I. B., Samuel Scheidt (1587—1654). Tabulatura nova 1624, Allgem. MZtg. 93, 406. — Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Fl. Bl. 94, 32. Dr. Adler, Messen von Fux, Florilegium von Muffat, M. s. 94, 62. — Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I., Kch. 93, 57, VJ. 94, 41. „Wir müssen staunen ob dem Riesengeiste und der Verstandesstärke dieser glorreichen Herrscher!" — Musikbibliothek im Verlagshaus Peters (Dr. Vogel), M. s. 94, 19. — Geschichte des Georgianums in München, M. s. 94, 86 (ein ganz einziger und eigenartiger, aus intensivstem liturgischen Eifer entspringen-

der Musikbetrieb!) — Meisterwerke kirchlicher Tonkunst, GBl. **93**, 66. Ecce panis und Adoramus te Christe von Simon Molinaris (1600). — Die ältesten Lieder zu Ehren der hl. Cäcilia, GBl. **93**, 85 (3 Lieder aus dem V., eine Sequenz aus dem XI. Jahrh. — Aus den neueren Forschungen über die ältere Notenschrift (Wagner), Mus. Woch. Leipzig, **93**, 437. — Das Nachthorn-Lied mit Instrumentalbegleitung aus dem XIV. Jahrh. (Druffel) 617. — Ein anonymer Musiktraktat des XI. bis XII. Jahrh. (Wolf), VJ. f. M. **93**, 186 — aus dem Anfange des XIV. J. 408. — Lodovico Zacconi als Lehrer des Gesanges (Chrysander), 249. — Der Orgelspieler und Musikgelehrte Joh. Val. Eckelt 1673-1732 (Jakobs) 311, der Organist Joachim Mager in Wernigerode, 1607—1678, **94**, 146. — Ein Weihnachtsgesang des Heinr. Baryphonus (Spitta), **93**, 381. Die Privatkapelle des Herzogs von Alba, **93**, 393. — Das musikalisch volkstümliche Lied von 1770—1800 (Seyffert), **94**, 33. — Das Kreuzkantorat in Dresden, **94**, 239 (vgl. das über die Gesangsschule und rege kirchliche Leben im XIII. J. Gesagte. — Courrier de S. Gregoire, **93**. Die Meister der religiösen Kunst, Josquin de Près 44, Jacques Hobrecht 51, Geburtsstätte Dufays 68 (Cambrai, XIV. Jahrh.), Henry Isaak 77, Pierre de la Rue **94**, 14, Genet 35, Mouton 55. — Der Gesang der griechischen Kirche, M. s. Toulouse **93**, 17, 33. — Eine wichtige Entdeckung für die musikalische Archäologie (Morelot) 38. (Ein Hymnus an den pythischen Appolo.)

11. Litteratur (Sonst minder bekannte Werke). Das Wesen der Musik. Dr. Gotthelf, Bonn 1893. Allgem. Musikztg. **93**, 485. (So klein es ist, so klar und erschöpfend scheint es mir, den modernen ästhetischen Standpunkt zu fixieren.) — Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte, Eitner, Breitkopf, Leipzig. Mon.-Hefte, **93**, 206. — Vorträge über Orgelbau von Zellner — Wien, Hartleben, M. H. **93**, 100. — Deutscher Liederhort, Auswahl der vorzüglicheren deutschen Volkslieder, Erk-Böhme. I. B. 93. (B. ist ein vorzüglicher Sammler, schlechter Kopist, ungenau im Citat, konfus.) M. H. **93**, 139. — Aurelius Ambrosius. P. G. Dreves. GB. **93**, 59. (18 Hymnen sind von ihm; die Melodieen im griechischen System — metrisch — dreiteiliger Takt — ohne melismatische Figuren.) — Ambros, Geschichte der Musik, III. B., verbesserte Auflage von Kade. „Wir wünschen der neuen Auflage einen recht schnellen Absatz, damit der Herr Verleger sich bald zu einer neuen Auflage gezwungen sieht, die aber hoffentlich nicht wieder Abklatsch, sondern ein umgearbeiteter Neudruck ist." Mon.-Hefte **93**, 121.

12. Verschiedenes. Pünktlichkeit im Vereinsleben, K. S. **94**, 65. — Wozu ermahnt uns das 25jährige Jubiläum unseres Vereines, C. Br. **94**, 4. — Weihnachtsfeier bei Kirchenchören, Fl. Bl. **93**, 89. — Außerkirchliche Feier des Cäcilienfestes, Fl. Bl. **93**, 100. — Sogenannte leichte KM., GB. **93**, 95. — Musik und Architektur, GB. **94**, 3 (Maß und Gesetzmäßigkeit, Gliederung der Teile zum Ganzen, Symmetrie). — Unmusikalisches vom Orgelchore, C. Br. **93**, 73. — Über Geschmacksrichtung und Geschmacksbildung auf dem Gebiete der KM., C. Br. **93**, 94. — Ein Besuch in Beuron, C. Br. **93**, 99, in Seckau, MM. **94**, 104. — Korrespondenz aus Europa (Aachen, Köln, Luxemburg), C. A. **94**, 9. — Was das anregende Beispiel eines Priesters zur Hebung der KM. vermag! C. Br. **93**, 117. — Künstlers Leiden, C. Br. **94**, 1. — Unkirchliche Kompositionen bei Begräbnisfeierlichkeiten, C. Br. **94**, 49. — Die Andacht auf dem Musikchore, C. Br. **94**, 59. (Solche Frevel kommen vor? „Beschäftigten ist der Eintritt verboten!" D. V.) — Welchen Gewinn bringt die Pflege des Kirchengesanges nicht bloß für die Kirchensänger, sondern auch für die ganze Gemeinde, ja für den Priester? Kch. **94**, 1. — Musikalische Ausbildung der Lehrer, C. E. **93**, 50. — Il canto delle donne in chiesa, MM. **94**, 62, Sc. Ven. **93**, 36. — Della impopolarità della M. s., MM. **94**, 66. — Der heilige Gesang nach dem heiligen Thomas von Aquin, M. s. Gand Nr. 12, 89, MM. **93**, 116. — Die Seminarien und die Reform der KM., M. s. Gand **93**, 7, MM. **93**, 126 (Nasoni-Milano). — Le chant bruyant à l'église, Courrier **94**, 25. — Über die menschliche Stimme, M. s. Toulouse **93**, 21, 37. — Die Pflege der allgemeinen Geistesbildung (vgl. Seidls musikalische Erziehung) (Kaden), M. Wochenblatt — Leipzig **93**, 593. — Die Aufgabe des Kritikers **94**, 1. („Man muß das

Gute verstanden haben, ehe man das Verkehrte begreifen kann.") — Zur Klärung der Phrasierungsfrage (Riemann). **94,** 237. — Der evangelische Kirchenrat und die liturgische Forschung. („Der freien liturgischen Forschung geht es nicht besser als der liberalen theologischen Richtung. Die Orthodoxie hat das Wort und die Macht, ihr muß sich der nach freier Entwicklung trachtende Fortschritt beugen.") Allg. M.-Ztg. **93,** 451. — Der altkirchliche Introitus — im deutschen Text angepaßt, Zahn, V. J. f. M. **93,** 353. — Die Vespergottesdienste in der evangelischen Kirche (v. Liliencron), V. J. f. M. **94,** 117. — H. v. Herzogenberg bespricht V. J. f. M. **94,** 114 Hallers Kompositionslehre. „Die Technik des Verf. ist im Text und in den Beispielen eine vortreffliche, wie von ihm gar nicht anders zu erwarten war." „Die Regensburger Reformbewegung hat den reinen, strengen, a capella-Satz wieder jenem Kultus zurückgegeben, von dem er ausgegangen und mit welchem er durch seine tiefsten Wurzeln verbunden ist. Ist doch in der katholischen Kultusform ein ganz bestimmter musikalischer Stil festgehalten, der strenge genommen auch dann beizubehalten wäre, wenn freie Kompositionen die Stelle des einstimmigen Priestergesanges zu übernehmen oder diesen fortzuführen haben. Auf eine gregorianische Intonation sollte doch mindestens im Geiste dieser Musik, wenn auch nicht jedesmal mit zu Grundelegung des cantus firmus selber, geantwortet werden. Diese Sache scheint so einfach und mußte doch erst wieder entdeckt werden! Wir sehen mit Ehrfurcht Dinge, die in unseren Tagen oft als archaistisch angesehen werden, als Studienmaterial für aktuelle Kunstthätigkeit (in lebendiger und lebensfähiger Kultusmusik) in den Vordergrund gestellt. Möge die Bewegung der katholischen Kirchenmusik-Reform, die mit so glänzenden Thaten eingesetzt hat, einen nicht nur für dieses Eine Feld, sondern für die Weiterentwicklung der ganzen Kunst förderlichen Fortgang nehmen. Das Buch von Haller dürfte zum nicht geringen Teil dazu beitragen." Mit diesen kostbaren Worten eines eminenten Kritikers in einer hochwissenschaftlichen Zeitschrift — vom Norden her — schließe ich meine Auszüge aus den Zeitschriften und füge einige Notizen, Randbemerkungen zu denselben an.

1. Mir scheint, die Musikgeschichte, Archäologie und die Praxis des Orgelbaues, wozu das Orgelspiel sich gesellen soll, so sehr im ganzen in der musikalischen periodischen Litteratur die Dominante zu haben, daß es vielleicht nicht unangezeigt wäre, einmal darüber nachzudenken, ob nicht — das „Kirchenmusikalische Jahrbuch" ist eben eine Jahreserscheinung und nicht groß genug, um allen Fragen gerecht zu werden, — ein periodisches Blatt vom katholisch-liturgischen Standpunkte aus — für musikalische Liturgie, Geschichte, Archäologie und Orgelspiel wünschenswert, eine Forderung der Zeit wäre. Freilich — ob bei unseren Verhältnissen, bei dieser Blätterkonkurrenz ein solches Blatt die ideelle und finanzielle Unterstützung finden würde?[1]) Immer wieder drängt sich mir trotzdem der Gedanke auf, es solle sich die Wissenschaft der KM. (nach ihren liturgischen, ästhetischen und geschichtlichen Grundlagen) durch ein geziemendes Organ in der öffentlichen theologischen Meinung und in unseren Litteraturzeitungen einen ehrenvollen Platz erobern.

2. Wie einmal die süddeutschen und österreichischen kirchenmusikalischen Verhältnisse, unter dem Konsense der Bischöfe und nicht im Widerspruche mit den Statuten des Cäcilienvereines, liegen, sind Instrumentalkompositionen für viele Chöre ein Bedürfnis. Ich möchte nun, unter dem Eindrucke der Lektüre unserer cäcilianischen Preßprodukte, jene Redakteure, welche auf süddeutsche Abonnenten reflektieren, bitten, in ihren Blättern die Instrumentalmusik nach ihren konstitutiven Elementen, nach ihren musikalischen und kirchengesetzlichen Bedingungen und Forderungen zum Gegenstande ihrer Studien und praktischer Ratschläge zu machen, auch auf gediegene Instrumentalkompositionen, welche auf dem Musikalienmarkte erscheinen, hinzuweisen und vor unwürdigen zu warnen. Wer seine Feder dieser Arbeit weiht, thut sicher ein gutes Werk, das seinen Lohn findet in der Aufführung ernster und würdiger, wenn auch pompöser, doch nicht theatralischer Kompositionen.

3. Man hat schon öfters über die vielen kleinen cäcilianischen Blätter geklagt; es würden dadurch die geistigen und finanziellen Kräfte zersplittert; in der Vereinigung läge ein Vorteil für das Ganze.

[1]) Wer verlegt's? Wer redigiert's? Wer kauft's? Wer liest's? F. X. H.

Allein wenn ich mir unsere Presse anschaue, so hat jedes Blatt sein individuelles Gepräge, vertritt seine partikularen Diöcesan-Interessen und findet in eben diesen seine Existenzberechtigung. Nur jenes Blatt würde nicht verdienen zu existieren, welches schlampig und geistlos, langweilig und handwerksmäßig redigiert wäre. Übrigens ein solches würde sich an und für sich schon nicht halten können.

4. Ich bin über den im ganzen ruhigen, würdigen, noblen Ton, welcher in unsern Zeitschriften herrscht, erfreut. Natürlich — es gibt Gegensätze, verschiedene Anschauungen, Vorurteile und Verurteilungen; sie müssen besprochen, bekämpft werden. Aber nur sachlich, leidenschaftslos, objektiv! Keine Zänkereien und Raufereien! Keine injuriöse, überreizte Sprache! Das ist unserer heiligen Sache unwürdig und bringt keinen Gewinn. Attentäter auf den schriftstellerischen Wohlanstand und das priesterliche Dekorum würde ich, wenn ich etwas zu sagen hätte, vor das cäcilianische Schiedsgericht stellen. Der Musiker, der vor allem Takt zu halten und Maß zu beobachten verpflichtet ist, muß auch in der Polemik und Kritik takt- und maßvoll sein.

5. Woher kommt es, daß in den großen Profan-Musikzeitungen — z. B. in dem Leipziger Musikalischen Wochenblatt, das doch mehr als 700, in der Allgemeinen Musikzeitung, die gegen 700 Seiten im Jahrgange hat — trotz der ständigen Rubrik „Kirchenmusik" nie etwas von glänzenden cäcilianischen Konzerten und Aufführungen — ich erinnere an das Regensburger Kirchenmusikfest — zu lesen ist? Eine Ausnahme machte, wie oben steht, die holländische allgemeine Musikzeitung, „Weekblad voor Muziek", das ein sehr schönes Referat brachte über die XIV. Generalversammlung. Es wäre wohl an der Zeit, daß ein cäcilianisches Preßbureau geschaffen würde, um systematisch und organisiert die profane Musikpresse wie überhaupt die Presse zu bedienen. Schweigen aus Indolenz und Bequemlichkeit, Bescheidenheit und Demut ist heutzutage am allerwenigsten zu billigen. Quod in aure auditis, prædicate super tecta!

6. In der Öffentlichkeit muß um so mehr gearbeitet werden, als man vielfach in der öffentlichen Meinung, bei den höheren und höchsten Kreisen der Gesellschaft die cäcilianische KM. als das Non plus ultra von unkünstlerischer Geistlosigkeit, von bedauerungswürdiger Stümperhaftigkeit, von tötender Langweile, nur als Kaplan-Musik für Bauern und Betschwestern kennt. Ich meinte denn doch, der Cäcilienverein kann sich auf Dutzenden von Chören mit seinen Programmen und der Art der Vorführung derselben auch vor dem feinsten ästhetischen Geschmacke sehen und hören lassen. Daß nicht jeder Landkirchenchor das Vollkommenste nach Inhalt und Form leisten kann, dürfte doch von selbst klar sein, obwohl auch dieser unstreitig seit dem Wirken des Cäcilienvereines sich über das Niveau der Trivialität und Frivolität erhoben hat.

7. Freilich wenn man immer, auch in kirchenmusikalischen Kreisen noch, von der Kunstlosigkeit der Cäcilianischen KM. (in diesem allgemeinen Ausdrucke), von dem Hasse gegen alle Instrumentalmusik, von der ungerechtfertigten vandalischen oder banausischen Verbannung und Verachtung der großen österreichischen Kirchenmusiker redet, da möchte man nachgerade anfangen, am guten Willen zu zweifeln. Vgl. Fl. Bl. **94**, 4, K. M. J. **94**, 100, MR. **94**, 89, 128, wo es z. B. heißt . . . . Nein, — diese alten, schon oft gehörten Sachen zu wiederholen — das widerstrebt mir. Wie schön wäre es doch gewesen, wenn das Jubiläumsjahr unserer großen Tonfürsten endlich einmal maßvolle Beurteilung, ruhige Einsicht, besonnene Auffassung dieser Frage gebracht hätte! Endlich — nach einem Vierteljahrhundert!

Ich schließe meine Jahreschronik, indem ich mit gerechtem Schmerze jener Männer gedenke, welche vieles für unseren Verein oder überhaupt für die heilige Musik und Liturgie gethan haben — ich nenne den Diöcesanpräses und Domkapitular in Speyer, Leonhard Kuhn, Fl. Bl. **94, 27**, M. s. **94**, 38, K. S. **94**, 24. — Alois Götschmann, Rektor von St. Peter, Präses der Freiburger (Schweiz) Diöcesanvereine. — Direktor und Kapellmeister Böhm in Wien, M. s. **93**, 140, Ch. **95**, 12, GBl. **93**, 96, B. J. **94**, 59. — Geistlicher Rat Stadtpfarrer Koch in Schwäbisch Gmünd, K. S. **93**, 69. — P. Suibert Bäumer, GBl. **94**, 74 (ein unersetzlicher Verlust für Archäologie und Liturgik). — Ed. Bez, Chorregent in Haidhausen-München, Kch. **93**, 72, und indem ich freudig jenen Cäcilianern



gratuliere, welche Ehrungen erfahren haben — ich nenne Herrn P. Schmetz, der zum kgl. Kreisschulinspektor in Zelle a. M., M. s. **93**, 104, Karl Walter, der zum Seminar-Musiklehrer in Montabaur, M. s. **93**, 120, Arnold Walther, der zum Domkapitular in Solothurn, M. s. **94**, 138, H. Böckeler, der zum Ehrenkanonikus in Aachen, GBl. **94**, 22, ernannt worden ist, Direktor Dirschke in Breslau, der durch ein päpstliches Schreiben ausgezeichnet wurde, C. Br. **93**, 85.

Landshut. **Professor Dr. Walter.**

Musiklehre
des
Ugolino von Orvieto.

Vorwort.

Unter den Musiktheoretikern und Lehrern der musikalischen Wissenschaft in Italien nimmt der bisher fast unbekannte oder doch nicht beachtete Ugolino von Orvieto (Urbevetanus) eine hervorragende Stelle ein. Dr. W. A. Ambros — vom Herausgeber des KM. Jahrbuches, welcher eine biographische Skizze über Ugolino diesem Aufsatze beigeben wird, auf ihn aufmerksam gemacht — erwähnt desselben in seiner Geschichte der Musik (III. Bd., S. 146 ff) in rühmlicher Weise, indem er ihn einen höchst bedeutenden Vorgänger des Tinktoris nennt. Nur darin irrt er, daß er die Zeit seines Wirkens um ein halbes Jahrhundert zu früh, um 1400 ansetzt; übrigens mochte er an der Richtigkeit dieser Angabe selbst zweifeln, da er in einer Anmerkung schreibt: „Allerdings redet Ugolino von Johann de Muris, der doch hiernach (nämlich bei der Annahme von 1400) kaum ein Jahrfünfzig vor ihm gelebt haben könnte, wie von dem Lehrer einer längstvergangenen Zeit."

U.'s Musica umfaßt die ganze musikalische Wissenschaft seiner Zeit und ist in fünf Bücher abgeteilt. Das 1. Buch behandelt die musica plana, und zwar die Elemente der Musik und die einfachen Melodien. Das 2. Buch enthält die Lehre vom einfachen Kontrapunkt, welchen er auch musica melodiata nennt. Das 3. Buch ist der musica mensurata, der Mensural-Musik gewidmet. Im 4. und 5. Buch kommen die musikalische Arithmetik und die Proportionen, Bestandteile der Intervalle, Monocordteilung u. s. w. zur Sprache.

Alle diese Dinge werden in großer Ausführlichkeit, ja theilweise in ermüdender Weitschichtigkeit abgehandelt, um dem Lernenden das möglichste Verständnis zu vermitteln. Dabei ist U. nicht bloß ein Musiker, sondern auch ein Philosoph, ein Denker. So schickt er dem 1. und 3. Buche einen philosophischen Excursus als „Prohemium" voraus. „Erkenntnis ist die erste und höchste Potenz der Seele" — so beginnt er das erste Buch. Die irdische Musik ist ihm der Nachhall einer ewigen, idealen, himmlischen Musik, die den Ton zu reinster, ungetrübter Herrlichkeit verklärt und in wunderbarer Harmonie von Gottes Heiligkeit, unfaßbarer Majestät und unergründlicher Weisheit singt. (Ambros.) Im Prohemium des 3. Buches erörtert er nach Aristoteles die Wirkungen der Musik als Bildungsmittel des Charakters der Jugend (appare t maxime morum similitudines in melodiis existere et Musicam cum Morali similitudinem quandam habere) und wie sie für alle ein Förderungsmittel zum Guten sein könne.

Das 3. Buch ist ein nach scholastischer Beweisform in aller Breite durchgeführter Commentar zu einem Traktat des Johann de Muris, welcher nach Coussemakers Meinung nicht direkt von diesem Tonlehrer stammt, da sich keine Indizien fänden, welche auf die Autorschaft desselben hinwiesen. Vielmehr scheint er eine Nachschrift von Schülern zu sein. Gleichwohl genoß dieser Traktat großes Ansehen, Abschriften davon finden sich in mehreren Bibliotheken, und von einer nicht geringen Zahl von Tonlehrern ist er commentiert worden, worunter auch Ugolino von Coussemaker erwähnt ist. Im III. Bande der Script. von Coussemaker steht er unter Nr. VII mit dem Titel: „Joannis de Muris Libellus pra-

ctice cantus mensurabilis"" Hieraus entnimmt U. einen Lehrsatz nach dem andern und fügt dann seine Erklärung an.

Im Folgenden sollen vom 1., 4. und 5. Buch bloß die Überschriften der einzelnen Kapitel, vom 2. und 3. Buche jedoch zu den Kapitelangaben ein umfassenderer Auszug gegeben werden.

Die Themate des ersten Buches sind folgende:

Incipiunt Rubrice primi libri Musicæ disciplinæ Ugolini Urbevetani Archipresbiteri Ferrariensis, quibus designantur libri capitula per cartarum numerum demonstrata.

(Das 1. Buch nimmt im Baini'schen Codex 104 Blätter ein (s. unten).

De excellentia et nobilitate intellectus.
" " " " Musicæ.
Quod Musica sit scientia.
De quinque partibus Musicæ declarandis.
De Musicæ elementis
De cordis primis et earum additionibus.
De Greca manu.
De grecæ manus vocibus ordinatis.
Quod latini philosophi a græcis musicam habuerunt.
De ordinatione seu dispositione latinæ manus.
De gravibus et acutis vocibus.
Dubitatio et solutio circa voces graves et acutas.
De ipsarum vocum gravium et acutarum ordine.
Quot in latina manu toni, semitonia ceteræque conjunctiones reperiantur.
De proprietatibus musicæ.
De ♭ quadri et ♭ mollis adjunctis proprietatibus.
De ♭ quadri et ♭ mollis in eodem loco fa et mi diversarum vocum inæqualitate.
Quod tres sint cantus, proprietates seu naturæ ♭ mollis et ♭ quadri.
Quod unicuique proprietati est sua littera determinata.
De vocum variatione seu mutatione.
De proprietatum variatione.
Quibus in locis mutationes fiant.
Brevis et universalis regula pro fiendis mutationibus.
De conjunctionum descriptionibus.
De toni definitione seu descriptione.
De semitonii minoris descriptione.
De diphtono.
De semidiphtono.
De diatessaron consonantia.
De origine specierum diatessaron
De Tritono.
De unico ordine Tritoni.
De Diapente consonantia.
De quatuor speciebus diapente.
De diapente imperfecto.
" " cum tono.
" " " semitonio.
" " " dyphtono.
" " " semidyphtono.
De maxima consonantiarum diapason.
De descriptione diapason.
De diapason imperfecto.
De diapente cum tritono.
De diapason diatessaron.
Pythagoricorum opinio.
Autoris intentio
Diapason diatessaron definitio.
De consonantia diapason diapente.
De Bisdiapason.
De duplici quantitate.
De vocum conjunctionibus, quomodo variantur in tropis.
De troporum seu tonorum origine.
Quomodo a Græcis fuerint tropi ordinati et notati et per latinos multiplicati.
De tropis seu tonis authenticis et plagalibus.
De tropi seu toni descriptione.
De troporum fine seu terminatione.
De troporum seu tonorum forma.
De forma primi tropi qui appellatur prothus.
De forma subjugalis prothi.
" " deuteri.
" " subjugalis deuteri.
" " triti authentici.
" " subjugalis thriti.
" " Tetrardi.
" " subjugalis tetrardi.
De troporum sive tonorum perfectione et imperfectione.
De tropis sive tonis imperfectis.
De aliis troporum formis.

Rubricæ de Antiphonis et earum differentiis, de Responsoriis et eorum Versibus, de Introitibus et eorum Gloria, Gradualibus et eorum Versibus, Tractatibus, Alleluja et eorum Versibus, Offertoriis, de inventione et institutione Antiphonæ et unde dicantur.

Quod omnes tropi suas habent antiphonas, quarum differentiæ ab ipsarum principiis oriuntur.
De secunda differentia.
" tertia "
" quarta "
" quinta "
" sexta "
" septima "
" octava "
De differentia secundi tropi.
De tertio Tropo.
De prima differentia.
" secunda "
" tertia "
" quarta "
De differentiis quarti tropi.
De prima differentia.
" secunda "
" tertia "
" quarta "
De differentia quinti tropi.
De unica differentia.
De differentia unica sexti tropi.
De differentiis septimi tropi.
De prima differentia.
" secunda "
" tertia "

De quarta differentia.
„ quinta „
„ sexta „
De differentiis octavi tropi.
De prima differentia.
„ secunda „
„ tertia „
Regulæ de psalmorum intonationibus.
De principiis Responsoriorum.
De principiis primi tropi in Responsoriis.
„ „ secundi „ „ „
„ „ tertii „ „ „
„ „ quarti „ „ „
„ „ quinti „ „ „
„ „ sexti „ „ „
„ „ septimi „ „ „
„ „ octavi „ „ „
De finibus troporum in Responsoriis et principiis eorum Versuum.
De fine Resp. prothi principio versus ejus.
De prima parte et secunda secundi tropi.
De fine Resp. deuteri et principio versus ejus.
De fine Resp. plagalis deuteri et principio versus ejus.
De fine Resp. triti et principio versus ejus.
De fine Resp. plagalis triti et principio versus ejus.
De fine Resp. tetrardi et principio versus ejus.
De fine Resp. plagalis tetrardi et principio versus ejus.
De principiis Introituum, Gradualium, Offertoriorum et cet. primi tropi.
De principiis primi tropi in Introitibus.
„ „ secundi „ „ „
„ „ tertii „ „ „
„ „ quarti „ „ „
„ „ quinti „ „ „
„ „ sexti „ „ „
„ „ septimi „ „ „
„ „ octavi „ „ „
De finibus Gradualium et Alleluja et principiis Versuum ipsorum et eorum distantia.
De differentiis Gradualium et eorum versuum et Alleluja et eorum versuum secundi tropi.
De differ. tertii tropi in Grad. Allel. et eorum Vers.
De differ. quarti tropi in Grad. Allel. et eorum Vers.
De differ. quinti tropi in Grad. Allel. et eorum Vers.
De differ. sexti tropi in Grad. Allel. et eorum Vers.
De differ. septimi tropi in Grad. Allel. et eorum Vers.
De differ. octavi tropi in Grad. Allel. et eorum Vers.
Regulæ seu declarationes tractuum.
De convenienti cuilibet tropo diapason.
Demonstratio perfectionis in primo tropo.
De diapason protho impertinente eidem commisto.
Quod prothi perfectioni aliquid superadditur.
De prothi primi tropi authentici imperfectione.
Quæstio Responsorii „Sint lumbi vestri“.
De additione et diminutione secundi tropi.
De secundi tropi imperfectione.
De additione facta tertio tropo sive deutero.
De ipsius deuteri imperfectione.
De quarti tropi additione.
De quarti tropi imperfectione.
De additione facta trito authentico.
De diminutione seu imperfectione triti autentici.
De additione facta plagali tetrardi.
De imperfectione plagalis tetrardi.
De quibusdam troporum dubiis.
De troporum terminatione prima et secunda.
De Graduali (Communione) „Beatus servus“.
Declaratio dubii Communionis „Cantabo Dño“.
Declaratio dubii, an tonus remissus infra finem tropi perficiat tropi imperfectionem cui ad sui perfectionem deficit tonus ex parte supra.
De æqualitate extremorum
Dubia in trito et ejus plagali.
Declaratio dubii Introitus „Respice in me“.
„ „ Gradual. „Gloria et honore“.
Dubia in tetrardo et ejus plagali.
Declaratio ♭ mollis in tropis.
De deutero.
De trito.
De Alleluja et ℣. Te Martyrum et similibus.
De plagali triti authentici.
De tetrardo.
Demonstratio ♭ mollis evitandi et proferendi.

Nachdem Ugolino im I. Buch von den Elementen der Musik und den einfachen Melodien (musica plana) gehandelt hat, geht er daran, im

zweiten Buch*)

sich mit der Musica melodiata zu beschäftigen. Unter M. melodiata versteht er jene

*) Die Kapitel haben folgende Überschriften:

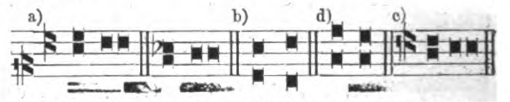
Rubricæ secundi libri.

Prohemium.
De Musica melodiata.
De definitione seu descriptione contrapuncti.
De origine vocum.
Demonstratio originalium vocum et ab eis descendentium.
De Unisono et quæ sint consonantiæ perfectæ et imperfectæ.
Quæ consonantiæ et dissonantiæ sint majores et quæ minores.
Quomodo cuique imperfectæ consonantiæ seu dissonantiæ quælibet perfecta consonantia copuletur.
De consonantiis et dissonantiis in una proprietate.
De consonantiis et dissonantiis proprietatum quarum principia distant per diatessaron.
De consonantiis etc. principia distant per diapente.
De consonantiis etc. principia distant per diapason.

Musik, in welcher eine Melodie einer andern gegenüber gesetzt wird, aber nur einfach, d. h. Note gegen Note. Diese Art Musik heißt Contrapunctus. Darin werden Konsonanzen und Dissonanzen gehört, was bei der einfachen Melodie nicht der Fall ist; hier treten höhere und tiefere Töne zu gleicher Zeit gegenüber, was dem Ohre große Annehmlichkeit bereitet, welche dann sich noch steigert, wenn drei oder vier kontrapunktische Melodien zusammentreten. Wird bloß eine höhere Note einer tieferen oder umgekehrt entgegengesetzt, so ist dies contrapunctus stricte seu proprie dictus; werden mehrere Noten einer einzigen entgegengesetzt, so ist es c. large sumptus, von welchem hier nicht die Rede sein soll.

Es gibt zwar eine unbegrenzte Menge von Tönen, aber die ersten sieben derselben geben sich als natürliche Stammtöne kund, von denen wieder andere sieben abgeleitet werden (Oktav, Non, Dezime u. s. w.); von diesen werden wieder andere sieben, (um eine Oktav höher) abgeleitet u. s. f. Von den ersten sieben Tönen sagt man, daß die Prim (unisonus), die Terz, die Quint und die Sext Konsonanzen seien, die Sekund, Quart und Septime Dissonanzen (richtig ausgedrückt: das Intervall zwischen 1 und 3, 1 und 5, 1 und 6 bildet eine Konsonanz, einen wohltönenden Zusammenklang, u. s. w.) Die Quint gilt als die vollkommenste Konsonanz, insofern die Oktav nur als der um eine Oktav erhöhte Unisonus gerechnet ist; die Terz und Sext und ebenso die davon abgeleiteten Intervalle, Dezime, Terzdezime sind unvollkommene Konsonanzen, welche im Verlaufe der Lehre immer dissonantiæ genannt werden. Die eigentlichen Dissonanzen heißen dagegen discordantiae.

Alles Unvollkommene strebt nach Vervollkommnung; so kann auch mit einer unvollkommenen Dissonanz keine Beruhigung erzielt werden, weshalb das Ohr stets und besonders bei den Schlüssen die Nachfolge einer vollkommenen Konsonanz verlangt. Wie kann nun diese Folge von vollkommenen und unvollkommenen Konsonanzen bewerkstelligt werden? Die erste unvollkommene Konsonanz, oder Dissonanz, die Terz, kann auf zweifache Weise in eine vollkommene Konsonanz übergeführt werden: a) in den Unisonus und b) in die Quint. In den Unisonus löst sich die kleine Terz auf (wenn eine große Terz in den Unison geführt werden will, muß sie zuerst in eine kleine Terz verwandelt werden), in die Quint die große Terz. Nach andern kann bei der kleinen Terz auch in die tiefere Quint c) gegangen werden.



Die zweite unvollkommene Konsonanz, die Sext, geht über in die Oktav b). Einige lösen sie auch in die Quint auf, wobei eine Stimme liegen bleibt d); doch ist dies etwas Ungehöriges, da beim Contrapunkt beide Stimmen sich von ihrem Platze bewegen sollen.

Ähnlich ist die Auflösung der von der Terz und Sext abgeleiteten Dezime, Terzdezime u. s. w.

Nach weitschichtigen Erörterungen über Konsonanzen und Dissonanzen, welche dieser oder jener Tonreihe resp. den proprietates (naturalis, duralis, mollis) eigentümlich sind, und über die dabei vorkommenden Mutationen, kömmt Ugolino zu einigen

De ordine consonantiarum et dissonantiarum in proprietatibus ad invicem melodiatis et primo de sola unica proprietate melodiata.

De ordine contrapuncti unius proprietatis cum altera et primo ♭ quadri primi et naturæ primæ.

De ordine contrapuncti duarum proprietatum, quarum principia per diapente distant.

De ordine contrap. duarum propriet. quarum principia per diapason distant.

De collectis in unum tribus proprietatibus.
De alio modo sive alio ordine contrapuncti.
De prima parte contrapuncti.
„ secunda „ „
De primi et secundi contrapuncti mutatione.
De tertia parte contrapuncti
De secundi et tertii contrapuncti mutatione.
De quarta parte contrapuncti.
De secundi et quarti contrapuncti mutatione.
De quibusdam regulis generalibus.

De generali seu universali ordine contrapuncti.

De quibusdam exemplis compositi contrapuncti.

De vocibus et quomodo ab unisono usque ad quintodecimam ordinentur.

De voce Ut et ejus quintadecima.
„ „ Re „ „ „
„ „ Mi „ „ „
„ „ Fa „ „ „
„ „ Sol „ „ „
„ „ La „ „ „
De Ficta Musica.

allgemeinen Regeln des Kontrapunktes:

1. Es gibt ähnliche Konsonanzen, wie alle reinen Quinten und Oktaven; unähnliche Konsonanzen sind die Quint gegen die Oktav.

2. Ebenso ergeben sich auch ähnliche und unähnliche Dissonanzen (Terz und Sext).

3. Ähnliche Konsonanzen dürfen im Kontrapunkte sich nicht unmittelbar folgen, sondern nur unähnliche, so daß z. B. auf die Duodezim die Oktav, auf die Oktav die Quint u. s. w. folgt (wohl aber in Gegenbewegung).

4. Jede Dissonanz (unvollkommene Konsonanz) bedarf ihrer Perfektion, d. h. der Auflösung oder des Überführens in eine Konsonanz.

5. Es können mehrere unvollkommene Konsonanzen, sowohl unähnliche als auch ähnliche nacheinanderfolgen, wenn nur die letzte derselben in eine vollkommene Konsonanz übergeführt wird.

6. Man muß aber nicht zu viele unvollkommene Konsonanzen aufeinander folgen lassen, ohne auch vollkommene beizumischen.

7. Ein Intervall, dessen Endpunkte mi und fa (h f oder f h) sind, also eine unvollkommene Quint, ebenso eine unvollkommene Oktav, ist vom Kontrapunkte gänzlich ausgeschlossen.

Regulæ universales contrapuncti seu ordo particularis.

Diese Regeln beziehen sich auf die regelrechte Folge der Intervalle im Kontrapunkt, insoferne dabei die Gegenbewegung eingehalten wird. Viele dieser Regeln finden sich auch schon im 13. Jahrhundert. Vgl. Coussemaker, Script. II. 141. 494. — L'Harmonie au moyen âge. a. m. O.

Prima regula: de Unisono ascendendo.*)

1. Tertia sit infra, unisonus si intenditur una;
2. Si tertia vel quarta tendit, infra diapente tenebit;
3. Si quintam ascendit, diapason cantum terminabit.

Secunda regula: de Unisono descendendo.

4. Tertia sit supra, unisonus si remittitur una;
5. Ad quintam tendit, si ternam quartamve remittit;
6. Octavam petit, si quintam vel ultra deponit.

*) Die Notenbeispiele zu diesen Regeln sind S. 6 und 7 zusammengestellt.

Tertia regula: de tertia ascendendo.

7. Unisonus fiat, unam si tertia tendit;
8. Si plura intendat, tandem unisonus fiat;
9. Tertiam remittit, si ter vel quater ascendit;

Quarta regula: de tertia descendendo.

10. Quinta tibi fiat, si terna solam remittit;
11. Si plures fuerint, eas quinta terminabit;
12. Si tertiam vel quartam, octavam supra intendas.
13. Quinta sexta fiet, si cum octava jungatur.

Quinta regula: de quinta ascendendo.

14. Quinta quærit ternam, si fit ascensus in unam;
15. Unisonum dicas, si ternam vel quartam intendas.

Sexta regula: de quinta descendendo.

16. Octavam quinta petit, si solam unam descendit;
17. Erit octava sexta, si alteri sit sociata.
18. Post quintam octava fiat, si ternam infra remittat;
19. Si quartam vel quintam decimam intendere sinit.

Septima regula: de sexta ascendendo.

20. Sexta ternam cupit, si supra notam intendit.

Octava regula: ed sexta descendendo.

21. Sexta vult octavam infra, si tendit ad unam;
22. Et plures fiant, si antecedunt octavam.
23. Vult decimam sexta tertiam remittens ad infra.

Nona regula: de octava ascendendo.

24. Post octavam quinta, si cantus tenditur una;
25. Si quarta vel quinta salit, tertiam jure poscit.

Decima regula: de octava descendendo.

26. Octava decimam, si solum deponet unam;
27. Tertia si fuerit, tunc duodecima fiat.

Undecima regula: de decima ascendendo.

28. Decima vult octavam unam dumtaxat intensam;
29. Plura si transcendit, tunc quinta locum habebit.

Duodecima regula: de decima desdendendo.

30. Decima descendens duodecimam cupit habere.

Tertiadecima regula: de duodecima ascendendo.

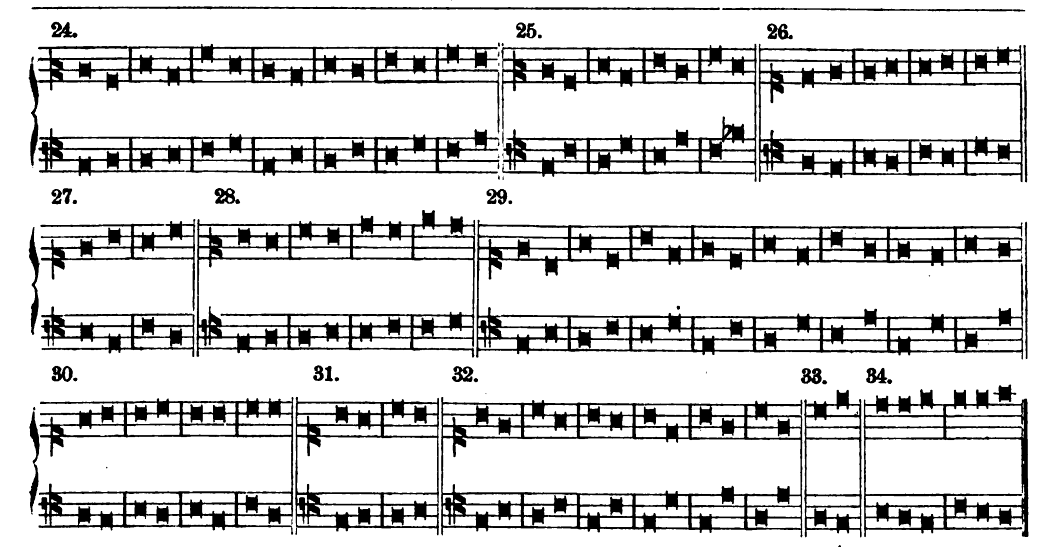
31. Unam intendens duodecima decimam quærit;
32. Octavam terna quartaque quinta quintamque sequentem.

Quartadecima regula: de duodecima descendendo.

33. Quinta cum decima post duodecimam fiat.
34. Si societur, tertia cum decima detur,
Sed tertia cum decima quintam cum decima poscit.

Beispiele hiezu:





Um alle Konsonanzen und Dissonanzen im Aufbau der verschiedenen Oktavreihen (Tonarten) mit den zugehörigen Silben des Hexachords dem Schüler deutlich vor Augen zu führen, konstruiert Ugolino auf jedem Tone des Hexachords zwei (auch drei) Doppeloktavreihen, wobei er natürlich auch über die auf der guidonischen Hand verzeichneten Töne hinausgeht. Diese Mannigfaltigkeit liegt begründet in der guidonischen Hand oder im Hexachordsystem, welchem gemäß z. B. die Silbe ut auf drei Stufen (C, F, G) zur Anwendung kommt.

Das erste Ut steht auf Γ und die daraufgebaute Oktavreihe (und auch die zweite Oktavreihe) verläuft im hexachord. durum oder ♮ quadrum. Die Konsonanzen und Dissonanzen derselben sind: 1. (unisonus) Γ ut, 3. (Terz) B [♮] mi, 5. (Quint) D sol, 6. (Sext) la, mutiert in mi, 8. (Oktav) sol mutiert in ut, 10. (Dezime) ♮ mi, 12. (Duodezime) d sol, 13. e la mutiert in mi, 15. (Doppeloktav) g sol.

Das zweite Ut steht auf C und beginnt mit dem hexacord. naturale, um dann in das hex. durale u. s. w. überzugehen.

Das dritte Ut findet sich auf F, und die Reihe wird durch Anwendung des hex. molle begonnen. Die Silbenreihe der beiden letztern ist selbstverständlich mit der ersten nicht gleich.

In solcher Weise werden Doppeloktaven über jede der sechs Silben ut, re, mi, fa, sol, la ausgeführt und erörtert. Das Ganze läßt sich vielleicht übersichtlicher in folgendem Schema vorführen.

Ut

15	g		sol	c c		fa	f f		fa
14	f		fa	♮ ♮		mi	e e		mi
13	e		mi	a a	(la)	re	d d	(la)	re
12	d		sol	g		sol	c c		sol
11	c		fa	f		fa	♭ ♭		fa
10	♮		mi	e	(la)	mi	a a	(la)	mi
9	a		re	d		sol	g		sol
8	G		ut	c		fa	f		fa
7	F		fa	♮		mi	e		mi
6	E	(la)	mi	a	(la)	re	d	(la)	re
5	D		sol	G		sol	c		sol
4	C		fa	F		fa	♭		fa
3	B		mi	E		mi	a		mi
2	A		re	D		re	G		re
1	Γ		ut	C		ut	F		ut

(Hex. durum.) (Hex. naturale.) (Hex. molle.)

Re

15	a a		la	d d		sol	g
14	g		sol	c c		fa	f
13	f		fa	♮		mi	e
12	e	(la)	mi	a a	(la)	re	d
11	d		sol	g		sol	c
10	c		fa	f		fa	♭
9	♮		mi	e		mi	a
8	a	(la)	re	d	(sol)	re	g
7	G		sol	c		fa	f
6	F		fa	♮		mi	e
5	E	(la)	mi	a	(la)	re	d
4	D		sol	G		sol	c
3	C		fa	F		fa	b ♭
2	B		mi	E		mi	a
1	A		re	D		re	G

(Hex. durum.) (Hex. naturale.) (H. m.)

Mi

15	♮		mi	e		la	a
14	a		re	d		sol	g
13	g	(sol)	ut	c		fa	f
12	f		fa	♮		mi	e
11	e		mi	a		re	d
10	d	(sol)	re	g	(sol)	ut	c
9	c		fa	f		fa	b
8	♮		mi	e	(la)	mi	a
7	a		re	d		sol	g
6	G	(sol)	ut	c		fa	f
5	F		fa	♮		mi	e
4	E		mi	a		re	D
3	D	(sol)	re	G	(sol	ut	C
2	C		fa	F		fa	B♭
1	B ♮		mi	E		mi	A

(Hex. dur.) (Hex. nat.) (H. m.)

Fa

15	f		fa	f	f		fa
14	♮		mi	e	e		mi
13	a	(la)	re	d	d	(sol)	re
12	g		sol	c	c		fa
11	f		fa	♭	♮		mi
10	e	(la)	mi	a	a	(la)	re
9	d		sol	g	g		sol
8	c		fa	f	f		fa
7	♮		mi	e	e		mi
6	a	(la)	re	d	d	(sol)	re
5	G		sol	c	c		fa
4	F		fa	♭	♮		mi
3	E	(la)	mi	a	a	(la)	re
2	D		sol	G	G		sol
1	C		fa	F	F		fa

(Hex. dur.) (H m.) (Hex. nat.)

Sol

15	d		sol	g	g		sol
14	c		fa	f	f		fa
13	♮		mi	e	e	(la)	mi
12	a	(la)	re	d	d		sol
11	g		sol	c	c		fa
10	f		fa	♭	♮		mi
9	e		mi	a	a		re
8	d	(sol)	re	g	g	(sol)	ut
7	c		fa	f	f		fa
6	♮		mi	e	e	(la)	mi
5	a	(la)	re	d	d		sol
4	G		sol	c	c		fa
3	F		fa	♭	♮		mi
2	E		mi	a	a		re
1	D	(sol)	re	G	G	(sol)	ut

(Hex. nat.) (H. m.) (Hex. dur.)

La.

15	e		la	a		la	d
14	d		sol	g		sol	c
13	c		fa	f		fa	♭
12	♮		mi	e	(la)	mi	a
11	a		re	d		sol	g
10	g	(sol)	ut	c		fa	f
9	f		fa	♮		mi	e
8	e	(la)	mi	a	(la)	re	d
7	d		sol	g		sol	c
6	c		fa	f		fa	♭
5	♮		mi	e	(la)	mi	a
4	a		re	d		sol	G
3	G	(sol)	ut	c		fa	F
2	F		fa	♮		mi	E
1	E	(la)	mi	a	(la)	re	D

(Hex. nat.) Hex. dur.) (H. m.)

Aus dieser Tabelle sind die Konsonanzen und Dissonanzen oder unvollkommenen Konsonanzen mit den Silben, welche ihnen gemäß der Entwicklung eines Grundtons zukommen, klar zu ersehen. Die Mutationssilbe deutet an, wo die Tonreihe in ein anderes Hexachord übergeht. Die Zahl der Töne ist unbeschränkt, es lassen sich nach oben und nach unten noch Oktaven anfügen, welche sämtlich die gleichen Verhältnisse haben, wie die ersten.

Der Verfasser macht noch aufmerksam, daß in diesen für den Kontrapunkt brauchbaren Skalen die Halbtöne nur semitonia minora sind; semitonia maiora dienen bloß zur Ergänzung der ersteren zu einem Ganzton und finden ihre Verwendung nur ausnahmsweise und zwar in der

Musica ficta.[1])

Diese ist die notwendige Setzung eines Tones an einer Stelle, wo er an und für sich nicht ist, um einem Intervalle die erforderliche Vollkommenheit einer Konsonanz zu geben (M. f. est alicuius vocis in loco, ubi per se non est, ad consonantiæ perfectionem necessaria positio). Sie darf also nur im Bedürfnisfalle ge-

[1]) Coussemaker, Script. medii aevi, III.

braucht werden. Mi und fa (♮ und f) können nie die Endpunkte einer vollkommenen Consonanz sein, sondern sind inconsonans, stimmen überhaupt nicht zusammen. Wenn sie im regelmäßigen Laufe des Kontrapunktes sich ergeben und verminderte Quinten, Oktaven, Duodezimen bilden, so müssen sie durch Hinzufügung eines semitonium maius zu vollkommenen (reinen) Quinten, Oktaven u. s. w. gemacht werden, z. B.



Als Zeichen dieser Ausgleichung dienen ♭ und ♮ (♯)

Die Musica ficta wird ferner noch gebraucht ad consonantias imperfectas seu dissonantias colorandas, d. h. um die unvollkommenen Konsonanzen (Terz, Sext) natürlicher und angenehmer in eine folgende vollkommene Konsonanz überzuführen. Auch dazu dienen die Zeichen ♭ und ♮ (♯); wodurch eine große Terz zur kleinen, eine kleine Terz oder Sext zur großen gemacht wird (durch Hinwegnahme oder Hinzufügung eines semitonii maioris). Je näher ein Ton dem ihm folgenden Tone ist, desto leichter und natürlicher ist der Übergang zu demselben.





In jetziger Notation würden also das 1. und 2. Beisp. ohne Rücksicht auf Mensur lauten:



Zur Anwendung kommt diese musica ficta („quoniam consonantiæ et dissonantiæ in contrapuncto debent esse perfectæ et maiores et non minores et imperfectæ") bei der Sext, wenn sie in die Oktav übergeht; alsdann wird die kleine Sext in die große verwandelt. Im umgekehrten Falle gilt die Regel: „Si tertia per unisonum perficitur, illa tertia debet esse minor" d. h. wenn die Terz in den Einklang sich auflöst, so ist die etwa vorhandene große Terz in eine kleine zu verwandeln. Bei allen Tönen des Hexachordes, mit Ausnahme von A und E, läßt sich die musica ficta als Erhöhung eines Tones anwenden.

Zum Beweise dessen und um die Sache recht klar zu machen, erfand der Autor eigene Schemata (manus), von denen nur ein Teil des letzten hier Platz finden soll.

(3.) Die über den Noten stehenden ♯, ♮ u. ♭ in Nr. 3 u. 4 sind nach den Regeln Ugolinos von der Red. beigesetzt.



semibrevis ◆ und die minima ♦̍. Die semiminima hat J. de Muris in seine Theorie nicht aufgenommen, obwohl sie zu seiner Zeit schon im Gebrauche stand und er selbst gelegentlich davon Erwähnung thut.

Zweites Kapitel.

Von der Geltung der Noten.

1. Die maxima ist (wie jede andere Note für sich genommen [per se]) dreiteilig; sie kann aber auch zweiteilig sein. Als dreiteilig, d. h. wenn sie die Geltung von 3 longæ hat oder diese in sich faßt, heißt sie maxima perfecta; hat sie bloß den Wert von 2 longæ, so heißt sie maxima imperfecta. Diese Verhältnisse der maxima zu den longæ werden bezeichnet mit den Ausdrücken: modus major perfectus ▬ = ▮▮▮ und modus major imperfectus ▬ = ▮▮

2. Die longa kann ebenfalls drei- oder zweiteilig sein und wird darnach perfecta oder imperfecta sein, d. h. sie kann entweder drei oder zwei breves gelten, in sich enthalten; das gegenseitige Verhältnis heißt modus minor.

3. In Verbindung mit einander gebracht, bedeutet, kurz in Noten dargestellt

a) modus major perfectus: ▬ = ▮▮▮;

b) modus major imperfectus: ▬ = ▮▮;

c) modus minor perfectus: ▮ = ■■■;

d) modus minor imperfectus: ▮ = ■■.

4. Das Verhältnis der brevis zu den semibreves wird mit dem Worte tempus bezeichnet; tempus perfectum deutet an, daß die brevis drei semibreves in sich faßt, tempus imperfectum bezeichnet die zweiteilige brevis.

5. Ebenso kann auch die semibrevis drei- und zweiteilig (perfekt und imperfekt) sein, d. h. in drei oder zwei minimae geteilt werden, dies Verhältnis wird durch die Ausdrücke prolatio major ◆ = ♦̍♦̍♦̍ und prolatio minor ◆ = ♦̍♦̍ bezeichnet. — Von den semiminimis geschieht hier keine Erwähnung, weil die minima stets nur in zwei semiminimæ geteilt wurde.

Drittes Kapitel.

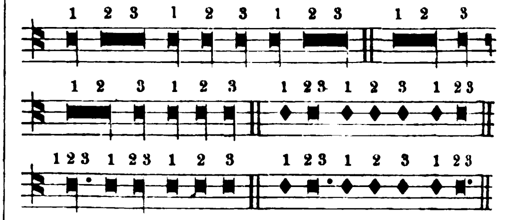
Von der Perfektion und Imperfektion.[4])

Jede nota perfecta kann imperfiziert und jede nota imperfecta perfiziert werden. Die Perfektion geschieht durch Vergrößerung des Wertes einer (zweiteiligen) Note mittelst Hinzufügung der Hälfte ihres Wertes, die Imperfizierung durch Hinwegnahme des dritten Teiles ihres Wertes; denn die Imperfektion beruht auf der Zweizahl, die Perfektion aber auf der Dreizahl.

Eine Imperfektion kann quoad totum und quoad partes stattfinden. So sagt man z. B. die maxima sei imperfekt quoad totum, wenn sie selbst imperfekt ist und erst durch eine hinzutretende longa oder deren valor (Äquivalent) zur Perfektion gelangt; imperfekt quoad partes aber, wenn einer oder mehrere ihrer Teile, welche sie umfaßt, imperfekt sind, und zwar nur auf diesen Teil bezogen. Wenn also eine von den breves, welche die maxima enthält, imperfekt ist, so heißt es, die maxima sei in bezug auf diese brevis imperfekt.

Die Imperfizierung kann geschehen durch pars propinqua, d. h. durch eine kleinere unmittelbar folgende Notengattung; oder durch entferntere Teile, durch partes remotae (breves zu den maximis), remotiores (semibreves zu den maximis, oder minimae zu den longis) und remotissimae (minimae zu den maximis).

Die maxima wird unmittelbar (quoad totum et in se ipsa) imperfiziert, entweder a parte ante d. h. wenn ihr eine einzeln stehende longa vorhergeht, oder a parte post, d. h. wenn ihr eine einzelne longa oder deren 4 oder 7 oder 10 u. s. w. oder deren Äquivalent nachfolgt. In diesen Fällen imperfiziert diese longa die maxima d. h. die maxima verliert den dritten Teil ihres Wertes, welcher erst durch die Hinzurechnung dieser longa ergänzt wird. Dieses hat überall Geltung, wenn nicht das punctum divisionis dazwischen tritt, in welchem Falle die Wirkung der longa auf die maxima aufgehoben würde. In ähnlicher Weise vollzieht sich die Imperfektion auch bei den andern Notengattungen.



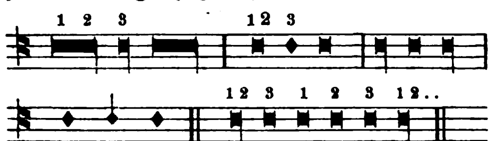
Mit Bezug auf das Vorausgehende werden nun folgende Regeln gegeben:

[4]) Kirchenmus. Jahrb. 1891. p. 17.

1. Jede Note für sich ist ihrer Natur nach perfekt, und es ist darum im perfekten Modus eine longa vor einer longa, brevis (in temp. perfecto), semibrevis (in maj. prolatione) vor einer andern brevis, semibrevis perfekt. Imperfektion kann nur da stattfinden, wo vor oder nach einer Note eine Note von minderer Geltung oder deren Äquivalent oder Pause steht. Daher der Grundsatz: „Simile ante simile non imperficitur." Von einer Perfektion kann auch nur in perfekten Mensuren gesprochen werden.

2. Wenn nach einer perfekten longa zwei oder drei breves folgen, ohne daß eine brevis vorhergeht, welche die longa imperfizieren würde, so bleibt die longa perfekt, und die zwei oder drei breves machen für sich eine Perfektion, wenn nicht der punctus divisionis anders abteilt. So auch in den andern perfekten Mensuren.

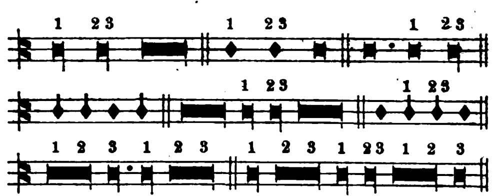
3. Bleibt zwischen 2 longæ eine einzige brevis übrig, so wird sie zur ersten longa gezogen, imperfiziert dieselbe. Die Alten haben sie zur zweiten longa gerechnet, die Neueren aber befolgen den Grundsatz: das Kleinere folgt dem Größeren. Ein Punkt kann jedoch anders abteilen. Im Falle, daß der ersten longa eine sie imperfizierende brevis vorhergeht, so wird die mittlere einzelne brevis der zweiten longa zugerechnet.



4. Wenn irgendwo eine vereinzelnte Note vorkömmt, muß dieselbe auf eine folgende Note bezogen werden, bei welcher es am ersten möglich ist. Es kann bei jeder Notengattung und bei jeder Mensur vorkommen, daß wegen der verschiedenen Alterationen, Perfektionen und Imperfektionen eine Note übrig bleibt, welche weder der unmittelbar vorhergehenden noch der unmittelbar nachfolgenden Note zugerechnet werden kann; in diesem Falle ist diese einzelne Note einer spätern Note, bei welcher dieß am ersten möglich ist, zuzurechnen (Synkope).



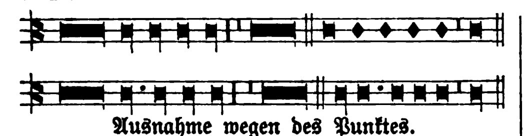
5. Wenn sich zwei alleinstehende gleiche Noten finden, so dürfen sie nicht getrennt werden, außer es steht ein Punkt dazwischen; und dieß gilt für alle Mensur, ob perfekt oder imperfekt, bei ersterer wird die zweite Note alteriert. Wenn solche zwei kleineren Noten zwischen zwei größeren stehen, so ist das Gleiche der Fall.



6. Wenn zwei gleiche einzelne Noten zwischen zwei blos mittelbar größern Noten (z. B. 2 breves zwischen 2 maximæ) oder vor oder nach einer solchen größeren Note stehen, und sie die größere Note also nicht quoad totum imperfizieren können oder die zweite der kleineren Noten keine Alteration zuläßt, sagt man, daß sie, falls sie vorangehen, die nachfolgende, und falls sie nachfolgen, die vorangehende größere Note quoad partes (zum Teile) imperfizieren. (Die volle Imperfizierung (quoad totum) geschieht durch Verbindung dieser kleineren dazu ungenügenden Noten mit andern). Steht ein Punkt zwischen beiden Noten, so dürfen sie unter keiner Bedingung zusammen gerechnet werden.

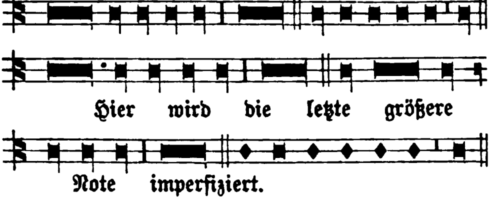
7. Wenn zwischen zwei größern Noten mehr als drei kleinere Noten der nächst minderen Gattung (immediate minores) stehen und eine einzige derselben im Rest bleibt, so imperfiziert diese die vorausgehende größere Note. Restieren von 5 oder 8 u. s. w. zwei solcher kleinerer Noten, so bleiben die größeren Noten perfekt, und die zwei kleineren gelten auch eine Perfektion.

8. Wenn zwischen zwei größeren Noten 4 unmittelbar kleinere und eine diesen an Wert gleiche Pause stehen, so kann die Pause entweder gleicher Mensur sein oder nicht. Im ersten Falle, wenn sie z. B. modi minoris perfecti ist, bleiben die äußeren größern Noten perfekt und die Pause muß mit der unmittelbar vorhergehenden Note verbunden werden. Diese beiden, Note und Pause, geben aber, weil die Pause keine Alterierung annimmt, noch keine Perfektion, weshalb zu ihnen noch eine später folgende Note beizurechnen ist.



Ausnahme wegen des Punktes.

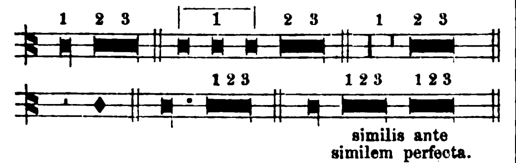
Gehört aber die Pause einer andern Mensur an, z. B. ist sie modi minoris imperfecti, so kann sie den 4 kleineren Noten nicht beigerechnet werden; es bleiben dieselben für sich bestehen und die erste imperfiziert die vorausgehende größere Note, wenn nicht ein Punkt anders abteilt.



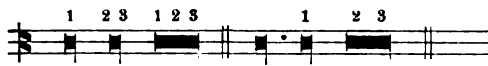
Hier wird die letzte größere Note imperfiziert.

Wie schon oben bemerkt, kann nur in einem perfekten Modus oder Mensur von Perfektion die Rede sein.

9. Wenn eine einzige immediate kleinere Note oder deren Äquivalent (kleinere Noten oder Pause) einer größeren perfekten vorhergeht, so wird letztere imperfiziert, wenn nicht der Punkt anders abteilt.



Stehen 2 kleinere vor einer größeren, so bilden sie für sich durch Alteration der zweiten eine Perfektion, nisi punctus etc.



Wenn aber statt der zweiten dieser 2 kleineren Noten eine gleichbenannte Pause steht, so kann diese Pause entweder gleicher Mensur sein, und dann imperfiziert sie die folgende größere Note nicht propter similitudinem; ist die Pause aber nicht gleicher Mensur mit der vorhergehenden kleineren Note, so kann sie ihr nicht beigerechnet werden, sondern man sagt: die der Pause vorhergehende kleinere Note imperfiziere die der Pause folgende größere Note.



Wenn aber nach der größern Note eine gleich große folgt, so sind diese beiden unter allen Umständen perfekt nach dem Satze: Similis ante similem non imperficitur.



Finden sich 3 gleiche kleinere Noten vor einer unmittelbar größeren, so bilden diese wieder eine Perfektion für sich, nisi punctus etc.

Stehen 4 kleinere Noten vor einer unmittelbar größern Note, so bilden die 3 ersteren eine Perfektion, die restierende vierte imperfiziert die darauffolgende größere Note, nisi punctus etc.

Gehen 5 kleinere Noten vorher, so bilden die ersten 3 eine Perfektion und ebenso die 2 restierenden durch Alterierung der zweiten. Sind aber diese 2 restierenden Noten immediate kleiner als die anderen 3, so können sie natürlich keine gleiche Perfektion bilden, sondern wirken imperfizierend auf die folgende größere Note.



Gehen einer größeren Note 5 immediate kleinere Noten und noch eine kleinere als diese vorher, so sind die letzten 3 zu einer Perfektion zusammen zu rechnen.



Imperfektion quoad totum et quoad partes. Wenn eine Note von einer unmittelbar unterwertigen Note (z. B. eine maxima von einer longa, eine longa von einer brevis u. s. w.) oder deren Äquivalent imperfiziert wird, so heißt dieß eine imperfectio ratione totius oder quoad totum oder auch per se. Wenn die Imperfektion aber nicht durch eine unmittelbar kleinere Note geschieht, sondern durch eine oder mehrere entferntere, noch kleinere Noten, welche mitsammen den Wert einer unmittelbar kleineren Note nicht erreichen, so nennt man dieß Imperfectio quoad partem oder partes, oder auch per accidens.

Bei der imperf. quoad totum wird einer größern Note von einer unmittelbar kleineren Note oder deren Äquivalent der dritte Teil ihres Wertes entzogen und an

dessen Stelle tritt diese kleinere Note selbst, so daß beide mitsammen eine Perfektion bilden. Eine maxima perfecta findet, wenn ihre Unterabteilungen sämtlich perfekt sind, ihren valor oder ihr Äquivalent in 3 longis oder 9 brevibus oder 27 semibrevibus u. s. w.; es kann aber eine und die andere Unterabteilung imperfekt oder zweiteilig sein. Die maxima imperfecta findet ihren valor, wenn alle Unterabteilungen imperfekt sind, in 2 longis oder 4 brevibus oder 8 semibrevibus oder 16 minimis; es können auch eine oder mehrere Unterabteilungen perfekt oder dreiteilig sein. Auf diese Art können verschiedene Mischungen stattfinden.

Nur wo Dreiteilung möglich ist, ist auch Imperfizierung möglich, und zwar so oft, als eine Scheidung in drei Teile gemacht werden kann. Die imperfizierende Note kann, wie es der Komponist will oder für notwendig findet, entweder vor oder nach der zu imperfizierenden Note stehen.

Aus diesem allem folgt, daß

1) die Semibrevis majoris prolationis [♦ = ↓↓↓ = ♪♪♪ ♪♪♪] imperfiziert werden kann durch eine vorher oder nachher stehende minima oder deren valor (2 semiminimæ) oder deren Pause.

2) Die minima kann nicht imperfiziert werden, weil sie bloß zweiteilig ist und stets nur 2 semiminimæ enthält, gerade sowie in imperfekten Mensuren eine Imperfizierung ausgeschlossen ist.

3) Die Brevis imperfecta majoris prolationis [■ = ♦ ♦ = ↓↓↓ ↓↓↓] kann von einer vorhergehenden oder nachfolgenden minima quoad unam partem oder von 2 minimis quoad duas partes imperfiziert werden d. h. es kann eine oder alle zwei semibreves, welche eine brevis ausmachen, die Imperfizierung erleiden.

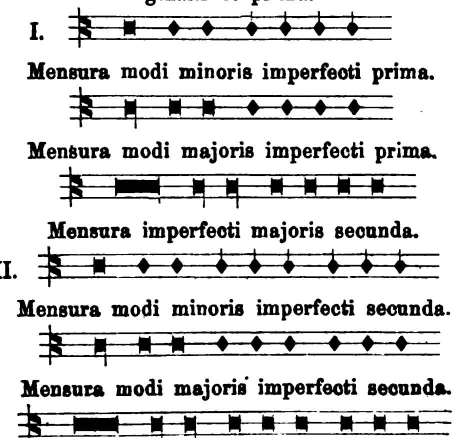
4) Die Brevis perfecta minoris prolationis [■ = ♦ ♦ ♦ = ↓↓ ↓↓ ↓↓] kann von einer semibrevis oder deren valor d. i. 2 minimis bloß quoad totum imperfiziert werden.

Hiebei bemerkt der Autor: „Einige Kantoren, wie Wilhelm von Mascandio[5]) und viele andere imperfizieren die brevis perf. min. prolat. durch eine minima und die brevis imperf. maj. prolat. durch 2 miteinander vorausgehende oder nachfolgende minimæ. Dieser Wilhelm ist zwar sehr musikverständig und ein sehr guter Komponist, und seiner Gesänge, welche fein und schön gehalten und aus sehr angenehmen Melodien zu guten Harmonien zusammengefügt sind, bedienen wir uns noch jetzt, aber in den bezeichneten Dingen ist er, wie die andern, im Irrtum."

5) Die Brevis perfecta majoris prolationis [■ = ♦ ♦ ♦ = ↓↓↓ ↓↓↓ ↓↓↓] kann durch eine voran oder nachher stehende minima quoad unam partem d. h. in bezug auf eine Semibrevis; oder durch 2, von denen die eine voraus, die andere nachher steht, quoad duas partes; oder durch 3 minimæ quoad totum d. h. in bezug auf die 3 Semibreves imperfiziert werden; auch kann es geschehen durch 4 minimæ (oder ihren valor) quoad totum et unam partem, durch 5 quoad ambas partes remanentes. Weiter kann die Imperfizierung nicht geführt werden, weil bloß eine brevis imperf. minoris prolat. übrig bleibt.

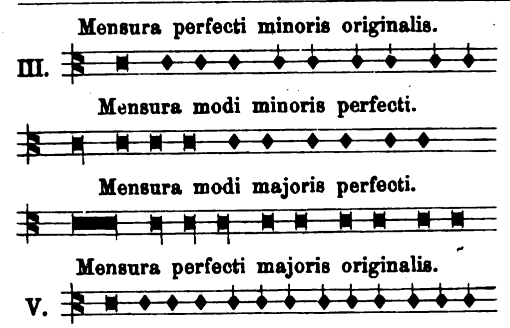
Was nun von der Imperfektion von den minimis in bezug auf die brevis gesagt worden ist, das findet auch seine Anwendung für semibreves in bezug auf die longæ und für die breves in bezug auf die maximæ.

Von der obigen dreigestaltigen Mensur der Brevis werden abgeleitet:



[5]) Wilhelm von Mascandio (Guillaume de Machaut), Troubadour, Dichter, Sänger und Komponist, lebte in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, geb. um 1284, † um 1379; siehe auch Fétis biogr. univ. des Musiciens und Ul. Chevalier, repertoire des sources hist.





In gleicher Weise, wie vorher, werden auch Mensura modi minoris perfecti, cujus tempora perfecta sunt und Mens. modi majoris perfecti, cujus minor modus perfectus est, abgeleitet.

Bezüglich der Imperfektion sei noch bemerkt, daß z. B. eine longa imperfecta nicht quoad totum imperfiziert werden kann, wohl aber quoad partes, wenn die eine imperfekte longa bildenden 2 breves perfekt sind, d. h. wenn jede 3 semibreves enthält (mensura modi minoris imperf. secunda).

Viertes Kapitel.

Von der Alteration.

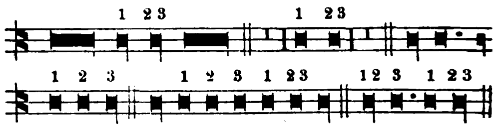
Unter Alteration in der Musik versteht man die Verdopplung des Wertes einer Note, welcher ihr ihrer Gestalt nach zukommt. Sie kann nur bei perfekten Mensuren stattfinden und hat den Zweck, eine Perfektion voll zu machen. Im modus major perfect. kann die longa, im modus minor perf. die brevis, in der Mensur temporis perfecti die semibrevis, in der Mensur prolationis majoris die minima alteriert werden. In den imperfekten (zweiteiligen) Mensuren gibt es keine Alteration. Die Verdopplung geschieht nur dem Werte und nicht der Form nach.

Regeln bezüglich der Anwendung der Alteration sind:

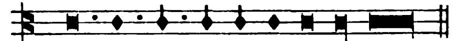
1. Eine Note, welche vor einer gleichen oder kleineren Note steht, kann nicht alteriert werden.

2. Jede Note, welche vor einer unmittelbar größeren Note steht, ist der Alteration fähig, so die minima vor einer semibrevis oder deren Pause, die semibrevis vor einer brevis oder deren Pause u. s. w.

3. So oft sich zwischen 2 longæ de modo perfecto oder deren Pausen, oder zwischen einem Punkte und einer longa zwei breves, die nicht durch einen Punkt voneinander geschieden sind, finden, wird die zweite brevis alteriert, d. h. es wird ihr doppelter Wert zugemessen. Gleicherweise gilt dieß von andern Mensuren. Nur beim Vorhandensein von zwei gleichen Noten, welche sich unmittelbar folgen und vor einer unmittelbar größeren Note stehen, kann Alteration vorkommen; ebenso bei dem von 5, 8 u. s. w. gleichen Noten nach Abzug der Perfektionen restierenden Notenpaar.



* Die alterierte Note kann auch, aber bloß a parte ante d. h. durch eine früher vorhergehende kleinere Note imperfiziert werden; die Imperfizierung kann sowohl quoad totum als auch quoad partes stattfinden.



In diesem Beispiel ist die erste Brevis durch einen Punkt von den andern Noten getrennt, um anzudeuten, daß durch sie die später folgende und alterierte longa imperfiziert werde. So imperfiziert ferner die erste Semibrevis (mit Punkt) die später folgende alterierte brevis und ebenso die punktierte minima die folgende alterierte Semibrevis.

** Die einfach ihren Wert behaltende Note (longa, brevis, semibrevis und minima) heißt recta; wird ihr doppelter Wert beigelegt (oder auch etwas weniger, da durch Imperfektion etwas verliert), so sie nennt man sie altera. Die maximæ und semiminimæ sind stets rectæ.

*** Wenn eine Note alteriert wird, so geschieht es nur, um eine Perfektion herzustellen.

Fünftes Kapitel.

Vom Punkte.

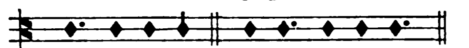
Der Punkt ist zweifach: punctus perfectionis (die Perfektion bewirkend oder anzeigend) und punctus divisionis (Abscheidungs-, Trennungspunkt). Ersterer ist also das Zeichen, wodurch eine Note, welcher er beigefügt ist, bei jeder, perfekter und imperfekter Mensur als perfekt erklärt wird; der letztere aber deutet an, daß durch Abscheidung von kleineren Noten eine größere Note imperfiziert werde. Was also durch den Punkt imperfiziert werden soll, muß

an und für sich schon perfekt sein, deswegen kann der punctus divisionis nur bei perfekten Mensuren vorkommen, während der punctus perfectionis sowohl in perfekten als imperfekten Mensuren statthaben kann.

Wie unterscheidet man den punctus perfectionis vom punctus divisionis?

Der Punkt unmittelbar nach einer maxima ist allezeit p. perfectionis; der Punkt nach einer minima ein p. divisionis.

Der nach einer semibrevis, brevis und longa stehende Punkt kann sowohl ein p. perfectionis als auch p. divisionis sein. Wenn z. B. 3 oder mehrere semibreves dastehen, von welchen eine oder mehrere punktiert sind, so ist es p. perfectionis, z. B.



Als Divisionspunkt z. B. in tempore perf. gibt er Anlaß zur Alteration der semibrevis, um das tempus zu perfizieren: ; in modo minori perfecto zur Alteration der brevis:

Steht der Punkt nach einer brevis temp. imperf. de modo imperfecto, so perfiziert er z. B.

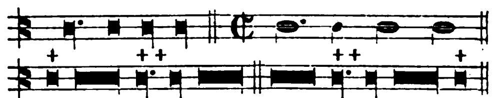
1 2 3 4 ... 1 2 3 ... 4

Im modus perf. kann er p. divisionis sein: 1 2 3, aber auch perfizieren: 1 2 3 1 2 3 1 2 3 So auch bei den longis.

Stehen in modo minori perfecto 2 breves zwischen zwei longæ, und zwischen den beiden breves ein Teilungspunkt, so ändert sich der Modus; die erste brevis imperfiziert die vorausgehende longa, die zweite die nachfolgende longa, so daß aus 9 tempora deren sechs werden.



Sind aber die longæ de modo imperf. und die breves de temp. imperf., dann ist der Punkt ein p. perfectionis, weil er der Note, bei welcher er steht, die Hälfte ihres Wertes zufügt; steht er nach einer longa, so gilt er eine brevis und zur Erreichung der Fülle des modus min. imperf. muß eine andere brevis oder deren valor beigezogen werden (per syncopam).



Der punctus perfect. soll so nahe als möglich zur vorhergehenden Note, der p. divisionis aber mitten zwischen die zwei zu trennenden Noten gesetzt werden.

Nicht jeder Punkt, durch welchen eine Note perfekt wird, ist auch ein p. perfectionis, sondern p. divisionis, z. B. Wegen des die minimæ trennenden Punktes ist die erste semibrevis perfekt. Ebenso ist nicht jeder trennende Punkt ein p. divis., sondern kann auch p. perfectionis sein.

Sechstes Kapitel.

Von den Zeichen.[6]

Da sowohl modus, als auch tempus und prolatio zweifach, nämlich perfekt und imperfekt sein kann, so sind Zeichen notwendig, wodurch die betreffende Eigenschaft, ob perfekt oder imperfekt kennbar wird. Dazu dienen:

1. Gewisse Zeichen: pro modo perfecto; pro modo imperfecto; ◯ pro tempore perfecto, C pro temp. imperfecto; (:) (: pro maj. prolatione, ⊙ (· pro minore prolat.

Einige setzen statt der 3 Strichlein und Punkte für modo perf. und majori prolatione bloß deren eines und für modo imperf. und minori prolat. gar keines, doch das ist irrig.

2. Die Unterscheidung zwischen perfekt und imperfekt geschieht auch durch Farben, indem die schwarzen Noten als perfekte gelten, die roten oder leeren (weißen) Noten die Imperfektion (Zweiteiligkeit) quoad totum anzeigen.

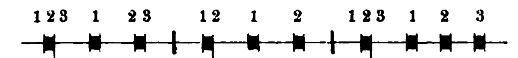
3. Auch durch Aufschriften, Buchstaben, Figuren, welche oberhalb der Noten angebracht sind, wird perfekte oder imperfekte Mensur kenntlich gemacht.

4. Die neueren Sänger (Komponisten) wollen durch Ziffern die Proportion der Noten anzeigen, wie durch $^4/_3$ die proportio sexquitertia, durch $^3/_2$ die sexquialtera, durch $^3/_1$ die tripla, durch $^4/_1$ die quadrupla u. s. w. Auch durch besondere Zeichen thun dies einige: ↄ deutet auf eine größere

[6]) L. c. 1898. p. 17 ff.

Diminution, andre setzen ⌒ für proport. sexquialtera, ◡ für dupla proportio, ◇ für p. sexquialtera. Aber allen diesen Zeichen sind die Ziffern wegen klarer Angabe solcher Verhältnisse vorzuziehen.

5. Auch die sog. Modi (hier die bestimmte Folge von Noten verschiedenen Wertes, eigentlich rhythmische Motive, welche sich immer wiederholen) können Dienste leisten. Solche modi zählt der Autor sechs auf: 1) longa brevis, 2) brevis longa, 3) longa mit 2 oder 3 breves, 4) 2 oder 3 breves mit nachfolgender longa, 5) lauter longæ, 6) longæ, breves, semibreves u. s. w.[7]) Diese sind wieder perfekt und imperfekt. Ist der modus perfekt, so gilt die brevis mit der longa eine Perfektion; wenn aber imperfekt, so zählt die longa für sich, und die brevis muß zur Ergänzung eine andere brevis an sich ziehen. Der 3. modus kann verschieden gebraucht werden:



So, wie hier longa und brevis, werden auch andere Mensuren behandelt.

Siebentes Kapitel.

Von den Ligaturen.

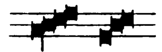
Da in den Gesängen nicht bloß einfache Figuren oder Noten vorkommen, sondern auch zusammengesetzte oder Ligaturen, so muß auch über diese gehandelt werden.

Von den Ligaturen sind die einen aufsteigend, wenn die zweite Note höher steht als die erste; die andern absteigend, wenn im Gegenteil die zweite Note tiefer steht als die erste.

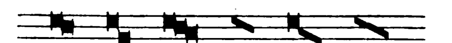
Hiebei sind folgende Regeln zu beachten:

1. Ist bei einer abwärtssteigenden Ligatur die erste Note mit einem links abfallenden Striche versehen, so heißt sie „cum proprietate", mag nun die Ligatur in Quadratnoten oder in Obliquität (schiefe Stellung) bestehen, und die erste Note gilt eine brevis.

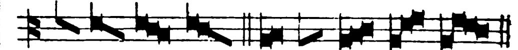
2. Ist die Ligatur aufsteigend und hat die erste Note auf der rechten Seite einen abwärtsgehenden Strich, so nennt man sie „sine proprietate" und diese erste Note ist eine longa; hat sie aber keinen Strich, so heißt sie „sine perfectione", („sine proprietate") und gilt eine brevis.



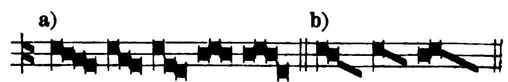
3. Wenn die erste Note einer absteigenden Ligatur des Striches entbehrt, so ist sie, als „sine proprietate" eine longa.



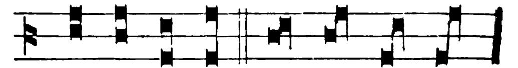
4. Von der ersten Note einer Ligatur, welche auf der linken Seite mit einem aufwärtsgehenden Striche versehen ist, sagt man, sie sei „cum opposita proprietate", und in diesem Falle sind die zwei ersten Noten semibreves.



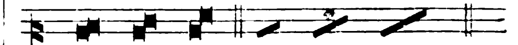
5. Steigt in einer Ligatur die letzte Note in Quadratform unter die vorletzte Note, so heißt sie „cum perfectione" und ist eine longa a); hat sie aber die schiefe Form, so ist sie „sine perfectione" und gilt eine brevis b).



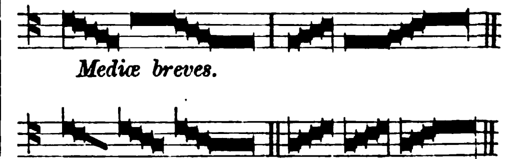
6. Steht die letzte Note einer Ligatur direkt über der vorletzten Note oder hat sie einen abfallenden Strich auf der rechten Seite, so ist sie „cum perfectione" und gilt als longa (einige nennen sie auch „longa cum opposita proprietate").



7. Steht die letzte Note über und neben der vorletzten Note und zwar ohne Strich, mag sie nun quadratisch oder schief geformt sein, so heißt sie „sine perfectione" und gilt eine brevis.



8. In jeder Ligatur sind die mittleren Noten breves, außer wenn die erste „cum opposita proprietate" ist; denn dann sind die ersten zwei Noten semibreves.



Mediæ breves.

Prima et secunda semibreves.

[7]) Vgl. KMus. Jahrb. 1891, S. 15.

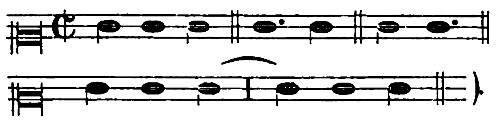


Achtes Kapitel.

Von der Synkope.[8])

Synkope ist die Getrenntheit zusammengehöriger Noten, welche, um eine Perfektion zu erhalten, aufeinander bezogen werden. Wenn z. B. eine semibrevis imperf. in zwei minimæ geteilt, und zwischen diese 2 minimæ eine andere semibrevis gestellt wird, diese 2 minimæ aber aufeinander bezogen und zusammengerechnet werden müssen, dann hat man eine Synkope.

Sie kann stattfinden in modo, tempore und prolatione. Findet sie in modo perfecto (▮ = ▮ ▮ ▮) statt, so sind 3 breves oder ihr Äquivalent für eine longa getrennt vorhanden, welche, um eine Perfektion voll zu machen, aufeinander bezogen werden. Findet die Synkope in modo imperfecto (▮ = ▮ ▮) statt, so stehen zwei breves getrennt, oder es ist eine longa vorhanden mit einem punctus perfectionis, deren dritter Teil (da sie wegen des Punktes 3 breves gilt) auf eine andere brevis bezogen und mit dieser verbunden werden muß. In letzterem Falle kann die alleinstehende brevis vorhergehen oder nachfolgen. Auch können in allen Fällen mehr als eine nota major zwischen den minores stehen (wie in der neueren Musik z. B.



Die Hauptsache bleibt die richtige Reduktion.

In gleicher Weise findet die Synkope in den andern Mensuren, in tempore, einer brevis gegenüber 2 oder 3 semibreves, in prolatione, einer semibrevis gegenüber 2 oder 3 minimæ statt.



In modo min. perfecto. In modo min. imperf.

In modo min. imperf. ex longa punctata et brevi separata.

Wo immer zwischen größeren Noten kleinere vorhanden sind, welche ihre Mensur nicht auszufüllen vermögen, findet eine Synkope statt, und man muß das Complement bei den vorausgehenden oder nachfolgenden Noten suchen.

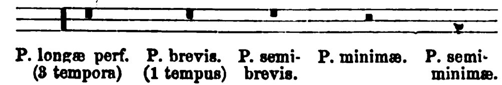
Eine Reduktion per syncopen über eine Pause hinweg, welche höherwertig ist als die zu synkopierende Note, darf nicht geschehen, es kann also z. B. nicht eine zu synkopierende semibrevis auf eine hinter einer brevis-Pause folgende semibrevis bezogen werden. Darum soll keine größere Pause gesetzt werden, ehevor die vor ihr stehenden kleineren Noten ihr Complement gefunden haben. Eine gleichartige Pause kann allerdings gesetzt werden zur Completierung z. B. nach 2 semibreves (in prolat. perfecta) eine Semibrevispause, oder es kann stehen: semibrevis, deren Pause und wieder semibrevis, aber keine größere Pause.

„Doch die Neueren und unter ihnen hervorragende Männer halten sich nicht mehr an diese Regel, dadurch leiden ihre Melodien an geschraubter Künstlichkeit und ihre Ausführung bietet viele Schwierigkeiten.“

Neuntes Kapitel.

Von den Pausen.

Die Pause bedeutet ein Ruhen der Stimme, ein Schweigen, welches so viele tempora (Zeitraum einer brevis) zu dauern hat, als die Pause Spatien ausfüllt. Die Pause der Semibrevis füllt nur die Hälfte des Spatiums (des Zwischenraums zwischen den Linien) und zwar von oben bis zur Mitte abfallend; die Pause der minima reicht aber von der Linie aufwärts bis zur Mitte des Zwischenraumes. Die Pause der semiminima ist gleich der minima-Pause, nur wird ihr oben ein kleiner Halbzirkel (Fahne) angehängt.



P. longæ perf. (3 tempora) P. brevis. (1 tempus) P. semibrevis. P. minimæ. P. semiminimæ.

Größere Pausen (der Form nach) als die für 3 tempora dürfen nicht angewendet werden, weil sie Unklarheit erzeugen. Wenn z. B. zwei longæ perfectæ zu pausieren wären, darf man nicht [Notenzeichen] setzen, weil dies auf modus min. imperfectus hinweist, sondern man muß schreiben [Notenzeichen]. Für die Maxima gibt es keine Pause. — Eine Pause ohne Messung, welche aber eigentlich keine Pause ist, setzen wir am Schlusse des Gesanges (Schlußzeichen) communis pausa, oder am Ende eines Teiles,

[8]) L. c. 1893. p. 21.

wobei nach dem Ermessen des Kantors pausiert, geruht werden kann.

Es darf, wie schon früher angeführt, keine Semibrevis- oder größere Pause gesetzt werden, bevor nicht eine Prolation abgeschlossen ist, d. h. bevor nicht so viele minimæ oder deren Pausen vorhanden sind, welche den Wert einer semibrevis darstellen. Gerade so ist es mit den brevis- und longa-Pausen zu halten in bezug auf tempus und modus.

Auf die Pausen ist weder Perfektion oder Imperfektion, noch Alteration anwendbar; denn sie sind an sich weder perfekt noch imperfekt.

Die Pausen dienen teils zur Zierde des Gesanges, welche demselben durch den schönen Wechsel mit den Pausen erwächst, teils zum Vorteile der Sänger, indem durch ununterbrochenen Gesang die Stimme zu sehr ermüdet würde.

Zehntes Kapitel.

Von der Diminution und Augmentation.

Die Diminution (Verringerung des Notenwertes) kömmt oft in den Tenoren (cantus firmus) vor, und besteht darin, daß statt der Maxima eine longa, statt der longa eine brevis, statt der brevis eine semibrevis u. s. w. gesungen wird. Zur Zeit des Johann de Muris war die Diminution bloß bei den Tenoren gebräuchlich, nunmehr (zur Zeit des Autors) wird sie auch in Motetten, Kirchen- und andern Gesängen angewendet.

Ist der Tenor de modo imperfecto (▝ = ▪ ▪), mag er nun de tempore perfecto oder imperfecto sein, d. h. mag die Brevis 3 oder 2 semibreves enthalten, so geschieht die Diminution direkt durch die Hälfte sowohl bei den Noten als bei den Pausen. Ist der Tenor aber de modo perfecto (▝ = ▪ ▪ ▪), so geschieht die Diminution zwar auch durch eine gewisse Halbteilung, jedoch so, daß statt der longa, welche 3 breves gilt, eine brevis gesungen wird, welche 3 semibreves gilt. Wenn der Tenor de modo perf. und tempore perf. ist, so geschieht sie durch Verminderung auf den dritten Teil. Es handelt sich also eigentlich darum, daß, indem statt der geschriebenen größeren Notengattung Noten der unmittelbar niederen Ordnung gesungen werden, alle Geltungsverhältnisse der größern Noten auf die kleineren richtig übertragen werden.

Wie die Diminution absteigend ausgeführt wird, so verfährt die Augmentation (Vergrößerung der Noten) aufsteigend, indem statt der geschriebenen kleineren Noten die nächst größeren gesungen werden, also z. B. die longa wie eine maxima, die brevis wie eine longa u. s. w.

Elftes Kapitel.

Von dem Color.[9])

Color wird in der Musik die öftere Wiederholung eines aus ähnlichen Noten bestehenden Ganges (Thema) in derselben Stimme genannt. Es werden nämlich die Noten und Pausen mit Beibehaltung der gleichen Ordnung bezüglich des modus und tempus und der Prolation 2-, 3- oder 4mal wiederholt nach Belieben des Komponisten.

Die alten Sänger machten einen Unterschied zwischen color und talea, indem sie ersteres Wort auf die öftere Repetition einer melodischen Phrase in derselben Stimme, letzteren Ausdruck auf die öftere Wiederholung in verschiedenen Stimmen anwendeten.[10])

Davon ist verschieden das, was man Introitus[11]) heißt, wobei eine zweite Stimme am Schlusse einer von einer andern Stimme vorgetragenen Melodie mit derselben Melodie einsetzt (canonische Imitation?). Doch nennt man auch dies gemeiniglich color.

Die alten Autoren haben von color und talea bloß in den Tenoren der Motetten Gebrauch gemacht, die Neueren bedienen sich dieser Weisen auch in den andern Stimmen.

Aus den folgenden Überschriften des 4. und 5. Buches ist zu ersehen, welche Materien weiter behandelt werden und daß das 5. Buch eine noch eingehendere, aber praktisch kaum beachtenswerte Behandlung der Themata des 1. Buches enthält.

---

[9]) L. c. 1891. p. 23.

[10]) „Color in musica est vel vocatur similium figurarum unus processus pluries repetitus in eodem cantu.“ „Antiqui cantores ... vocant colorem, quando repetuntur voces similes, taleam vero, quando repetuntur similes figuræ et sic fiunt figuræ diversarum vocum.“ Nirgends ist eine für uns genug verständliche Begriffsbestimmung gegeben.

[11]) „Introitus .... hic enim processus fit, cum aliqua pars alicujus cantus finem alterius partis ejusdem cantus assumit. In fine ergo partium hic habet reperiri processus.“

Rubricæ quarti libri.

De primo fundamento inveniendae proportionis.

De fundamento secundo inveniendae proportionis.

Rubricæ libri quinti.



De Diapente.
De Tritono.
De diapente imperfecto seu diatessaron cum semitonio.
De diapente cum tono.
" " " semitonio.
" " " dyphtono.
" " " semidyphtono.
De Bisdiatessaron.
Ratio Boetii improbantis positiones Aristoxeni circa diatessaron et diapason.
De diapason consonantia.
Positio Aristoxeni dicentis semitonium minus esse integrum dimidium toni.
De diapason diatessaron.
" " diapente.
De bisdiapason.
Quod omnes toni, omnia semitonia, omnesque conjunctiones penitus sunt æquales.
Qualiter Pitagoras musicum adinvenit.
De tono partiumque ejus divisionibus secundum Phylolaum.
Quod tonus major est duabus dyesibus sine duobus semitoniis minoribus.
De alia proportione comatis quæ major est quam 75 ad 74 et minor 74 ad 73.
Alia probatio eorum quæ dicta sunt.
Alia ratio seu regula circa ea quæ dicta sunt de comatis proportione.
Ratio Boetii qua ostendit comatis proportionem minorem esse quam 74 ad 73 et majorem quam 75 ad 74.
Quod proportio semitonii minorio est major quam 20 ad 19.
Quod semitonium minus est majus tribus comatibus minus vero quatuor secundum Boëtium.
Quod tonus est major octo comatibus et minor novem secundum Boetium.
Alia demonstratio quod tonus est major octo comatibus minor vero novem.
Quomodo majus semitonium sit majus minore uno comate.
De generibus contilenarum quibus utebantur antiqui.
De forma primi generis quod diatonum sive diatonium.
De secundo melorum seu cantilenæ genere quod cromaticum dicitur et ejus forma.
De tertio melorum seu cantilenæ genere, quod enarmonicum nominatur et de ejus forma.
De vocum ordinibus in tetracordis.
Quod omne tetracordum ex duobus tonis et uno semitonio minore componitur.
De toni primaria divisione secundum Philolaum.
Quemadmodum consonantiæ earumque partes ex intensione et remissione sive intense et remisse per spatia cognoscantur.
Quod diapente intensa vel remissa superat, Diatessaron intensam vel remissam uno tono, et de aliis, de semitonio minore, Apotome et Comate.
De Armonica facultate ejus instrumentis.
De Armonica regula.
Divisio toni secundum Aristoxenum.
Descriptio Arclitæ.
Reprehensio Ptolemæi.
Culpa Aristoxeni.
Ratio Monocordi construendi.
De Monocordi divisione.
Divisio monocordi per duplas proportiones.
Divisio monoc. per sesquialteram proportionem.
Divisio monoc. per sesquitertiam proportionem.
Divisio monoc. per sesquioctavam proportionem.
De ordinata monocordi divisione secundum rectam musicam.
Divisio monocordi secundam fictam musicam.
De hujus Musicæ fictæ affectibus.
Secunda ficta monocordi divisio.
Finis.

Metten. P. Utto Kornmüller.

Bio-bibliographische Notizen
über
Ugolino von Orvieto.



Im Jahre 1868 begann der Unterzeichnete zu Rom die Abschrift der Musiklehre des Ugolino von Orvieto aus dem prächtig geschriebenen und trefflich erhaltenen Pergamentcodex,[1]) der aus dem Nachlasse Baini's in die großartige Büchersammlung des Dominikanerklosters S. Maria sopra Minerva übergegangen war und in den herrlichen Sälen der von ihrem Begründer benannten Biblioteca Casanatensis mit größter Liberalität zur Benützung überlassen wurde. Heutzutage ist die Bibl. Casanatensis mit der des ehemaligen, von den Jesuiten geleiteten Collegio Romano durch einen Bogengang verbunden; man nennt sie jetzt Biblioteca regia Vittorio Emanuele!

Bei dieser Arbeit überraschte den Schreiber der grundgelehrte, leider der Musikge-

[1]) Das 1. Buch geht bis Blatt 104, das 2. bis 130, das 3. bis 239, das 4. bis 268, das 5. bis 337 = 674 Seiten in Großquart.

schichte viel zu früh entrissene Dr. Aug. Wilh. Ambros, und nahm so viel Interesse an dem Werke, daß er im 3. Bande seiner Musikgeschichte in der Einleitung (S. 26), bei Besprechung der Cadenzbildung vermittels großer Sext, auch wenn Accidentien fehlen (S. 106), besonders eingehend aber von S. 146—150 dieses Tractates erwähnt und den Verfasser einen „höchst bedeutenden Vorgänger" von Tinctoris nennt; vergl. auch S. 471 (485 der 3. von Otto Kade besorgten Auflage). Der Anregung dieses Musikgelehrten folgend, hatte der Unterzeichnete durch drei Jahre aus dem überaus trockenen, in weitschweifigster Weise abgefaßten Tractat besonders die drei ersten Bücher eigenhändig in zwei, täglich zu diesem Zwecke festgesetzten Arbeitsstunden abgeschrieben, und trug sich Jahre hindurch mit dem Gedanken, das ganze Werk, als Ergänzung der drei Bände Scriptores von Abt Mart. Gerbert und der vier Bände von Coussemakers Fortsetzung, der Öffentlichkeit zu übergeben. Von diesem Plane unterrichtet, schrieb daher Dr. Georg Jacob in „Die Kunst im Dienste der Kirche"[1]) 4. Aufl., S. 422, daß „die Drucklegung dieses Commentators von Johann de Muris vorbereitet sei." Nachträglich wurde auch die Kopie des 4. und 5. Buches durch einen Kopisten besorgt und die Vergleichung mit dem Original persönlich vorgenommen.

Wenn nun das Erscheinen dieses umfangreichen Werkes aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts noch auf unbestimmte Zeit hinausgerückt ist, so liegt der Hauptgrund in dem bisher zu wenig beachteten Umstande, daß dem Tractate des Ugolino von Orvieto notwendigerweise eine auf Grund guter Handschriften und neuer Hilfsmittel besorgte Neuausgabe der Scriptores von Gerbert, besonders der Werke des Marchettus von Padua vorausgehen muß. Die Texte, noch mehr aber die Musikbeispiele in Gerberts drittem Bande der Scriptores sind nämlich so fehlerhaft, daß auch der geduldigste und in der Musiktheorie des Mittelalters auf's beste bewanderte Leser Widersprüche und Unklarheiten nicht lösen und durchdringen kann; ähnlich sind die Arbeiten Coussemakers in histoire de l'harmonie au moyen âge und in den Scriptores, den 4. Band (Tinctoris) nicht ausgenommen, sehr revisionsbedürftig. Der

[1]) Landshut, Jos. Thomann'sche Buchhandl. 1885.

hochverdiente, im Sommer 1894 der Musikwissenschaft durch den Tod geraubte Universitätsprofessor Dr. Phil. Spitta stimmte mit Schreiber dieser Zeilen über diesen empfindlichen Mangel an gründlichen und fehlerfreien Vorarbeiten: „die Geschichte der Musiktheorie des Mittelalters bis zur Erfindung der Buchdruckerkunst betreffend" vollkommen überein und hätte sicher den Plan durchgeführt, Neuausgaben der hervorragendsten Theoretiker des 14. und 15. Jahrh. durch musikalisch gebildete Philologen, unter Vergleichung neu eröffneter Manuskripte mit Unterstützung gelehrter Gesellschaften oder der Kultusministerien, zu veranstalten. Möge dieser treffliche und wichtige Plan nicht zu lange unausgeführt bleiben, dann hat auch die Musicæ disciplina des Ugolino von Orvieto ihren richtigen Platz zwischen Marchettus von Padua und Tinctoris, als Mittelglied aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Jos. Baini war der erste in diesem Jahrhundert,[1]) der in einem gedruckten Buche die Existenz dieses Codex erwähnt hat. In seinen memorie storico critiche über Leben und Werke Palestrinas schrieb er im Jahre 1828 (II. B. S. 393 und Anm. 65, S. 397), daß er diesen Codex besitze und erwähnt des am Schlusse des Codex beigefügten zweiteiligen Motettes: Paule cantulum veste facili claris neumis suscipe, dessen Tenor im ersten, eine Quart höher transponierten Tone steht, sowie der dreiteiligen Canzone: alta virtute di perfetta vita mit dem in die Oberquart transponierten und im Baritonschlüssel geschriebenen Tenor im fünften Ton.[2])

Aus dieser kurzen Notiz formte Fétis in seiner biographie universelle des musiciens die durch zwei historische Fehler erweiterte Nachricht: Ugolini ou Ugolino, surnommé d'Orvieto, parce qu'il etait né dans cette ville, vécut dans le

[1]) Eine Notiz in Gesners Part. univ. Lib. VII, tit. 3, erschienen 1545—55 zu Zürich und von C. F. Becker in „Musikal. Litteratur" (1836) abgedruckt, gibt keine näheren Anhaltspunkte über Fundort und Inhalt des Codex.

[2]) Er fährt wörtlich fort: „Il contratenore in chiave di soprano ha più di venti diverse combinazioni di proporzione moltiplice, e sopraparticolare, di emiolia e di prolazione. Zur Canzone bemerkt er: „Il contratenore in chiave di contralto ha ogni maniera di combinazioni di tempi, di modi, di proporzioni ed anche di rodelli, di ochetti, di condotti ecc.

quatorzième siècle[1]), et écrivit un traité De Musica mensurata, qui se trouvait en manuscrit dans la bibliothèque de l'abbè Baini, maître de la chapelle pontificale à Rome, et qui est aujourd 'hui dans la bibliothèque Casanatense de la même ville."

E. de Coussemaker beruft sich (1869) im 3. Bande der Scriptores p. XVIII. für Ugolinus de Urbe veteri auf De la Fage, der in Diphtérographie musicale (Paris, Legouix, 1864) von S. 116—166 umfangreiche Auszüge mitteilt und treffende Bemerkungen beifügt. Es wäre leicht gewesen, diese Arbeit des hochverdienten de la Fage nach 30 Jahren einfach zu übersetzen. Da sich derselbe jedoch willkürliche Änderungen der Texte, wenn sie ihm nicht verständlich waren, und auch der Notenbeispiele erlaubte, so hielt es die Redaktion des Kirchenmus. Jahrbuches für angezeigt, dem Hochwürd. P. Prior von Metten nur die Originalkopie des Baini'schen Codex zu übergeben, damit er, unbeeinflußt von den Auszügen des de la Fage, die wichtigsten Theorien Ugolinos nach dem Vorgange seiner bisherigen Excerpte aus den Theoretikern des Mittelalters, welche dem Kirchenmus. Jahrb. seit Jahren zur Zierde gereichen, selbständig zusammenfasse. Ein Vergleich der sehr ausgedehnten Studie des de la Fage mit diesem kürzeren, nur das zweite und dritte Buch Ugolinos berücksichtigenden Artikel von P. Utto Kornmüller wird darthun, daß letzterer das Wesentliche vom weitschweifigen Unwesentlichen besser zu trennen verstand.

De la Fage bediente sich für seine Studie ebenfalls des Exemplars der Bibl. Casanatense, maß dessen Höhe mit 22, dessen Breite mit 16 Centimetern und beschreibt eingehend die Bestandteile und das Äußere des Codex. Er fügte noch bei, daß die Bibl. Magliabecchiana in Florenz eine unvollständige Kopie dieses Werkes besitze und meint vom Autor S. 165: „Il se répète sans cesse, sa latinité est détestable, ses longueurs, sa monotonie accableraient d'ennui quiconque aurait comme moi le courage de le lire en entier."

[1]) Dieser Fehler ging auch in das Répertoire des sources historiques von Ulysse Chevalier über.

Was nun diese Kopie in Florenz betrifft, so führt die Geschichte der Schicksale des Werkes von Ugolino zunächst nach Bologna, wo P. Martini im verflossenen Jahrhundert unter großen Opfern und mit emsigem Fleiße die mittelalterlichen Theoretiker in Abschriften seiner prachtvollen Bibliothek einzuverleiben bestrebt war. Der unendlich gewissenhafte Gaetano Gaspari hat die einzelnen Schätze, zunächst aus Liebe zu der ihm so theueren Sammlung, die nunmehr dem Magistrat der Stadt Bologna als Eigenthum zugehört und seit P. Martinis Tod außerordentlich vermehrt worden ist, auf's genaueste und sorgfältigste beschrieben. Dieser Zettelkatalog Gasparis ist bekanntlich durch die Munificenz der Stadt Bologna im Druck erschienen; über die zwei ersten Bände hat das kirchenmusikalische Jahrbuch bereits referiert, über den dritten 1893 erschienenen Band enthält dieser Jahrgang eine Besprechung.

Was der Unterzeichnete bereits 1870 durch Gaet. Gaspari über Ugolino und dessen Werk inne geworden hat, ist nun im 1. Bande des genannten Catalogo della bibl. del liceo musicale di Bologna (Romagnoli dell' acqua 1890 S. 262 zu lesen.[1]) Ein gewisser Lor. Mehus besorgte die Kopie 1766 in Florenz. Gaspari bemerkt dazu,[2]) daß er aus einem Briefe des Or-

[1]) P. Martini stand mit Lorenz Mehus, der das Florentinermanuskript kopierte, in eifriger Korrespondenz, wie die noch vorhandenen Briefe im 31. Band des sogen. Carteggio Martiniano beweisen. Mehus verlangte für diese Kopie eine sehr hohe Summe, leider fiel die Abschrift schlecht, undeutlich und fehlerhaft aus.

[2]) Stando a ciò che in una lettera al P. Martini ne riferiva il P. Giacinto Sbaraglia che gli scrivea da Roma il 5. Settembre 1761, il vero cognome di Ugolino sarebbe Orvietano, e la sua patria Forlì. Soggiunge lo Sbaraglia che il primo a far menzione dell' Orvietano fu Flavio Blondi suo concittadino e contemporaneo, nell' Italia illustrata; dopo del Biondo ne parlò Leandro Alberti nella sua Italia; e da ultimo il Cavaliere e Monsignor Giorgio Marchesi nel libro De Viris Illustr. Forolivien. a car. 182. (Del nostro Ugolino veggansi gli Annali Forlivesi dall' anno 1275. al 1473. nel T. 22. Rer. Italicar. Scriptor. pag. 239.) Era l'Orvietano Arcidiacono del Duomo di Forlì, e verso il 1440. passò ad essere Arciprete della Cattedrale di Ferrara. In un antico Istromento dell' anno 1442. vien detto Hugolinus de Urbeueteri I. V. Doctor, et Archipresbyter Ecclesiæ Maioris. L'anno 1449 fece testamento, e lasciò che delle sue facoltà fosse dotata la Cappella di S. Croce in detta Catte-

densgenossen von Martini, P. Giacinto Sbaraglia, datiert vom 5. Sept. 1761, die Nachricht entnehme, Ugolino habe den Beinamen Orvietano gehabt, sei jedoch in Forlì geboren. Als Quellen für biograph. Notizen führt er Biondi, Alberti und Marchesi an. Aus denselben erfahre man, daß Ugolino zuerst Archidiakon am Dome zu Forlì gewesen und um 1440 als Archipresbyter nach Ferrara gekommen sei. In einer Urkunde von 1442 werde er Doktor beider Rechte und Erzpriester der Hauptkirche genannt und habe 1449 zu Gunsten der hl. Kreuzkapelle im Dome zu Ferrara, wo er auch begraben sei, testiert.

Diesen wertvollen Wegweisern ist nun Schreiber dieser Zeilen nachgegangen und stellt die Resultate der Forschung, bei der noch neue Quellen sich eröffneten, in folgenden Zeilen zusammen, um über die Lebensverhältnisse und die Thätigkeit des Ugolino von Orvieto authentische Nachrichten zu veröffentlichen und die Zeitperiode, in welcher Ugolino seine fünf Bücher schrieb, genauer festzusetzen.

Der beste Zeuge ist Flavius Blondus,[1]) der als Zeitgenosse des Ugolino schreibt: „Quid quod Ugolinus cognomine urbevetanus forlivii genitus et nutritus omnis ætatis nostræ musicos sine contradictione superat, æditusque ab eo de musica liber haud secus omnium qui ante se scripserunt labores obscurabit.“

Aus den nachfolgenden Quellen kann ersehen werden, daß Biondo diese Notiz vor 1430 niedergeschrieben hat, denn von diesem Jahre an war Ugolino nicht mehr in Forlì, sondern bereits in Ferrara. Aus dem Worte „obscurabit“ aber geht hervor, daß Ugolinos Musikwerk noch nicht der Öffentlichkeit übergeben war.

drale di Ferrara, ove volle essere seppelito. Da questa relazione dello Sbaraglia può anche conghietturarsi la morte di Ugolino essere venuta o nello stesso anno 1449, o poco dopo.

[1]) In Italia illustrata, eines der zehn Bücher, die in zwei Bänden 1531 „Basileæ in officina Frobeniana mense Martio“ gedruckt sind; pag. 547. Näheres über diesen Litteraten, der 1385 zu Forli geboren und zu Rom im 75. Jahre „pridie Nonas Junii 1463“ starb, siehe in Moronis Dizionario, V. Bd., pag. 246; er war unter Eugen IV., Nikolaus V., Kalixt III. und Pius II. päpstlicher Sekretär.

Sichtbar von dieser Angabe beeinflußt ist folgende Mitteilung: Lucio Fauno übersetzte die Roma ristaurata et Italia illustrata (Vinegia. appresso Domenico Giglio 1558 in 8⁰). Daselbst ist fol. 139ᵇ gesagt: „Ugolino urbevetano da Forlì nelle cose di musica si lascia di gran longa qual si voglia altro adietro, et il libro, ch'egli ha scritto di musica oscurerà qualunque altro, che n'abbia mai scritto.“

Eine Reisebeschreibung, welche der Camaldulenser-General Ambrosius verfaßte, als er zu dem, von Papst Eugen IV. auf den 18. Oktober 1431 in monasterio S. Mariæ de Urano prope Britonorum angeordneten Generalkapitel seines Ordens sich begab, belehrt, daß Ugolino in diesem Jahre bereits in Ferrara war. P. Ambrosius kam bei seiner Rückreise im Juni 1433 nach Ferrara und schreibt pag. 39 seines hodoeporicus: „Vidimus majorem Ecclesiam, ubi amicum veterem invenimus modulandi peritissimum de Foro-Livii, a quo et aliis plerisque ad nostrum hospitium deducti, Episcopum quoque nostrum Signiensem ad nos visendos properantem, sumus amplexi.“ Daß mit diesem „alten, musikkundigen Freund“ unser Ugolino gemeint ist, darf aus folgender Nachricht geschlossen werden.

Giorgio Marchesi[1]) schreibt nämlich in den Vitæ virorum illustrium Forolivien (gedruckt bei Paul Sylva zu Forli 1726), Lib II., pag. 182: „Ugolinus Urbevetanus, Forolivii Archidiaconus et Vicarius Generalis, in pontificio jure, et re philosophica magnopere versatus, addidit suis laudibus eam Musices peritiam, ut sacri cantus libri, ejus mirabilis ingenii fœtus, merito cunctis hujusce facultatis præferentur. Maximum tamen suarum virtutum præconium fuit, eas profunda modestia prætexisse.[2])

[1]) Sein voller Name ist „Buonaccorsi Giorgio Biviano Marchesi“. Im compendium historic. civit. Foroliv. 1722 (auch im 9. Bd. pars VII. des thesaurus antiquitatum et historiarum Italiæ des Grævius, Lugduni Batavorum 1723 abgedruckt) nennt er Ugolinus nicht.

[2]) In einer Anmerkung werden als Quellen genannt: Dipintori in chron. Ms. Foroliv. fol. 32, Blondus in Italia illustrata, Alberti in Descript.

Wahrscheinlich ist diese Notiz aus Dipintoris Chronica; wenn aber Marchesi den Hodoeporicus citiert, so übersah er, daß Ugolino sich 1433 bereits in Ferrara befand.

Der Dominikaner P. Leandro Alberti aus Bologna bemerkt in Descrittione di tutta Italia. Venetia appresso G. Mar. Leni 1577, fol. 313b: „Ugolino, nominato Orvietano glorioso musico et inventor delle note sopra gli articoli delle ditta delle mani.“ Diesem unrichtigen Beisatz, daß Ugolino die guidonische Hand erfunden habe, werden wir noch begegnen.

In Muratori[1]) ist zu lesen: „Ugolinum cognomine Urbevetanum Forliviensem Archidiaconum nostrum modestinum quis negabit? qui cum inter Musicos ferme supremum teneat locum et Philosophiæ ac sacrarum Literarum studiis niteat, majorem tamen ad proprias virtutes occultandas, quam alii ad celanda vitia, diligentiam adhibet.“ Muratori bemerkt in der Einleitung, daß der Codex um 1485 geschrieben sei, und daß dieses Forolivium (Forli) nicht verwechselt werden dürfe mit Forojulium (Frejus).

Zur Nachricht über die hohe philosophische und musikalische Bildung Ugolinos erhalten wir demnach eine Schilderung von dessen Bescheidenheit, wie sie nicht ehrender gemacht werden kann.

An weiteren Dokumenten über das Wirken Ugolinos in Forli reihen wir nachstehende Mitteilung ein:

In einem 1741 zu Forli gedruckten Werke[2]) heißt es pag. 37: Ugolino Urbevetano, uno certamente de più insigni Litterati del secolo in cui visse, si distinse trà tutti nella perizia delle facoltà matematiche e musicali. A lui si debbe la gloria d'essere stato l'inventor delle note sopra gli articoli delle ditta e de' libri composti in quell' arte, degni invero di grandissima stima; e ne fà stupori il Biondo nella sua Italia. Rèsse costui per molt' anni la Parrochiale di S. Antonio di Ravaldino, prima di passare ned 1425 all' Arcidiaconato, nella qual Dignità immediatamente successe al prelaudato Balducci[1]) come lasciò scritto il Dipintori, cœtaneo di ambedue, a carta 32.[2])

Auch als Mathematiker wird hier Ugolino bezeichnet, eine Wissenschaft, welche ja damals von der Musiktheorie unzertrennlich war, und die besonders in Ugolinos 4. und 5. Buch der Musicæ disciplina stark hervortritt. Die Erwähnung der musikalischen Hand beruht auf einem Irrtume des Chronisten, wenn dieser nicht etwa die Entwicklung der von Ugolino in ganz neuer Weise gebildeten Hexachorde (siehe S. 28) damit meinte.

Sigism. Marchesi[3]) schreibt in Libro VI, pag. 368, unter dem Jahre 1425: „Morì quest' anno li 21. d'Agosto Matteo Balducci, Archidiacono di S. Croce, e in suo loco successe Ugolino di Francesco Urbevetano, il quale quasi tutta la sua vita haveva habitato in Forli, et era stato Rettore della Chiesa di S. Antonio.[4]) Fù Musico eccellentissimo, ed è quello che ritrovò le note sopra gli articoli della mano, che sino a giorno d'hoggi usano i Musici.“

Mit dieser Nachricht treten wir der kirchlichen und politischen Stellung Ugolinos näher und werden inne, daß Ugolino seit 1425 Archipresbyter an der Kathedrale zu Forli gewesen ist; auch die Bezeichnung Ugolino di Francesco Urbevetano, ist sehr bemerkenswert. Die „musikalische Hand“ streckt sich uns zum drittenmal entgegen.

In Ughellis Italia sacra[5]) liest man Tom. II, pag. 583, Joannes Caffarellus,

---

Ital. Reg. und Hodoeporio. Ambrosii Camaldul. añ. 1433, mense Junio.

[1]) Rerum italicarum scriptores. Tom. XXII. Abteilung: Annales foroliviensea auctore ab año 1275—1473 (ex Ms. Codice comitis Brandolini de Brandolinis) pag. 239 c.

[2]) Memorie storiche dell' antica ed insigne Accademia de' Filergiti della città di Forli; diese Akademie wurde 1370 gegründet.

[1]) † 31. August 1425; dem Flav. Biondo wird im gleichen Werke nach Ugolino ein Artikel gewidmet.

[2]) Dipintori aus Imola schrieb über die Ereignisse von 1411—1466; das Manuskript soll in Forli sein.

[3]) Dieser Cavaliere del sacro ordine militare di S. Stefano edierte 1678 bei Giuf. Selva in Forli ein „supplemento istorico dell' antica città di Forli in Großquart.

[4]) Im Register steht bei S. Antonio noch „in Ravaldino“, eine Kirche, welche vor den Thoren der Stadt, innerhalb der Befestigungen liegt.

[5]) Italia sacra sive de Episcopis Italiæ. Ferdin. Ughellus Florentinus. Ed. II. Venetiis apud Seb. Coleti. 1715. Zehn Bände.

Romanus sei IV. Kal. Martii 1427 Bischof von Forli geworden, und zuerst Kanonikus zu S. Maria maggiore in Rom gewesen. Schon Martin V. habe ihn hoch gehalten, Papst Eugen IV. habe ihn zum berühmten Konzil noch Ferrara gesendet. Im Jahre 1437, XII. Kal. Martii, sei Caffarelli als Bischof nach Ancona-Umana gekommen. Dann heißt es wörtlich: „Ugolino Archidiacono Urbevetano Forolivii pro Vicario usus est, cum ipse olim antea Urbevetanus extitisset Vicarius atque commendatarius S. Bernardi item Urbevetani cœnobii. In einer Anmerkung bemerkt Ughelli, daß Caffarelli 1433 aus Forli vertrieben wurde, und daß als „illegitimus Præsul Guillelmus Bevilacqua Ordin. Eremit. S. Augustini sich eindrängte, bis die Stadt (1437) wieder dem Papste unterthänig wurde, der dann den Minoriten Ludovicus Aloysius de Piranno zum Bischof einsetzte. Der bescheidene, für Wissenschaft und Kunst begeisterte und thätige Ugolino stand also auf Seite des Papstes und des hochgebildeten Bischofes Giovanni Cafarelli, der ihm die Vertrauensstellung eines Generalvikars übergeben hatte. Der freundliche Leser wolle nun eine Kirchengeschichte zur Hand nehmen, oder aus einer Weltgeschichte die besonders in Forli und der Romagna wütenden Städte- und Parteikämpfe jener Zeit nachlesen. Die ghibellinische Familie der Ordelaffi herrschte unter fortwährenden Anfechtungen und Wechselfällen im ganzen 15. Jahrhundert zu Forli; die kirchlichen Angelegenheiten befanden sich in höchst traurigen Zuständen.

In dem bereits erwähnten Supplement zur Geschichte Forlis schreibt Sigism. Marchesi zum Jahre 1418: Papst Martin V. sei von Mantua her nach Forli gekommen und habe am Weihnachtsfeste auf öffentlichem Platze eine Bulle verlesen lassen, laut welcher er alle, die zur Zeit des Schisma in Exkommunikation verfallen gewesen waren, vom Banne loslöste. Dann fährt Marchesi fort: Così pacificò il buon Pontifice le cose della città e l'anno seguente 1419 li 18. Febraro volle eziandio consolarla con la sua presenza, entrando in Forli con 5 Cardinali e molti altri prelati con pompa grandissima, acclamando tutto il popolo „Viva la Chiesa“. Nach eingehender Beschreibung dieses Einzuges heißt es, einer der Kardinäle wohnte im Hause des Francesco di Ugolino bei der Cathedralkirche. Ich wage nicht zu entscheiden, ob dieser Francesco di Ugolino identisch sei mit unserem Ugolino, denn wahrscheinlich war Ugolino im Jahre 1419 noch Rektor der Kirche S. Antonio in Ravaldino.[1])

Eine Zusammenfassung und Erweiterung der bisherigen Quellen findet sich in folgenden Nachrichten:[2]) „Morto Giovanni V., di questo nome Vescovo di Forlì vi fù sustituito Giovanni VI. (1427) Cafarelli Romano, Canonico di S. Maria maggiore, gran Teologo, che però fu molto caro a Martino V. et Eugenio IV. e ritrovossi con altri Padri al Concilio di Ferrara. Elesse Giovanni per suo Vicario Ugolino Orivetani Forlivese, e Archidiacono, il primo in musica del suo tempo, nella qual professione lasciò molti libri stimati nel suo genere al pari di qualsivoglia volume, e fù l'inventore delle note sopra gli articoli delle dita delle mani, come attestano il Biondi, Leandro e altri che fanno mentione di esso Ugolino versato oltre questo nelle sacre Lettere e buon Filosofo, però tanto modesto ch'era solito celare le sue virtù, nella guisa, ch'altri i vitii ricopre.“

Nach diesen vielen Zeugnissen darf als historischer Kern aus der Menge von oberflächlichen und irrigen, aber auch von beglaubigten und übereinstimmenden Nachrichten für die Biographie Ugolinos vielleicht folgende Fassung gewählt werden:

[1]) Die Register in Sigism. Marchesis Werk führen eine Menge von Ugolino an, und noch schwieriger wird die Ausscheidung durch eine Notiz im 22. Bande von Muratoris bereits angeführtem Werke: Rerum italicarum scriptores, welcher bei Forli zum Jahre 1430 bemerkt: Eo año et die I. Januarii et in Festo Epiphaniæ hora quasi vespertina Dominus Franciscus de Urbe-Veteri Episcopus ejusdem Urbis applicuit ad civitatem Forlivii, et pro Papa Martino gubernationem Forlivii, Imolæ et Cervia apprehendidit. Beim Jahre 1431 heißt es aber: Die ultima Augusti Frater Thomas Episc. Tragurinus intravit Forlivium pro Gubernatore pro S. R. Ecclesia et Papa Eugenio. Diese beiden waren wohl als Gubernatoren und Legaten des römischen Stuhles gekommen und hatten mit der Diözese und den kirchlichen Angelegenheiten in derselben nichts zu schaffen.

[2]) Siehe Istorie della città di Forlì distinte in 12 libri di Paolo Bonoli. Forlì per li Cimatti e Saporetti. 1661. Lib. VIII, pag. 215.



„Ugolinos Familie stammte aus Orvieto (fälschlich öfters mit Urbs vetus übersetzt, in Schreibweise der römischen Kurie Urbiventum, Urbeventan. und Urbevetan.), ist um 1380 zu Forli geboren und zum Priester erzogen worden. Im ersten Drittel des 15. Jahrh. nimmt er bereits ehrenvolle Vertrauensposten ein als Kirchenvorstand in St. Antonio und seit 1425 als Archipresbyter der Kathedrale zu Forli. Die Chronisten rühmen seine theologische, kanonistische, philosophische, mathematische und musikalische Bildung, besonders aber die große Bescheidenheit und Zurückgezogenheit. Der große Fleiß und die außerordentliche Gründlichkeit, welche seinem noch vorhandenen Werke über „Musicæ disciplina“ inne wohnen, legen den Gedanken nahe, daß er vor dem Jahre 1430 in Forli mit der Abfassung der fünf Bücher begonnen hat und dieselben zu Ferrara von kundiger Hand auf Pergament schreiben ließ. Dem römischen Stuhle war er unter den Päpsten Martin V. und Eugen IV. treu ergeben und genoß das volle Vertrauen der rechtmäßigen Bischöfe von Forli.

Daß er zwischen 1430 und 1432 nach Ferrara übersiedelte, wahrscheinlich wegen der aufregenden politischen Wirren in Forli, ist durch den Camaldulenser Ambrosius erwiesen und steht aus nachfolgenden Gründen fest. In Ferrara war zu jener Zeit der dem Jesuatenorden angehörige Giovanni Tavelli Bischof seit 1432.[1]) Am 24. Mai 1433 ging er zu dem Concil nach Basel, das bekanntlich nach langem Hader am 8. Jan. 1438 durch Eugen IV. in Ferrara fortgesetzt wurde, und setzte während seiner Abwesenheit zur Leitung der Diözese seinen Generalvikar Contesalvo aus Foligno und „Ugolino da Civitavecchia“ ein. Der Chronist setzt bei: „amendue uomini dotti, e questo buon predicatore eziandio, che durante l'assenza del Vescovo non tenne sepolti i suoi talenti.“

Daß dieser „Ugolino da Civitavecchia“ identisch ist mit Ugolino Urbevetano (Orivetani, de Urbe vetere u. s. w.) halte ich für gewiß. In der Bezeichnung der Städtenamen waren nämlich die Geschichtsschreiber jener Epoche sehr frei, willkürlich und ungleich. Urbs vetus war erwiesenermaßen eine falsche Übersetzung für Orvieto (s. oben) und konnte einen neuen Irrtum erzeugen, dem auch der Chronist von Ferrara zum Opfer fiel. Er mochte de Urbe vetere gelesen haben und übersetzte mutig „Civitavecchia“, nicht beachtend, daß dieser Ort früher (und auch heute noch in der Sprache der römischen Kurie) Centumcellæ hieß und erst im 9. Jahrhundert Civitas vetus[1]) genannt wurde. Civitas und urbs in Verbindung mit vetus haben in der italienischen Geschichtsschreibung des Mittelalters allerlei Verwirrung hervorgerufen und manche Person gehört Orvieto an, nicht aber Civitavecchia, sowie umgekehrt.

Das Zeugnis bei Barotti, daß Ugolino ein guter Kanzelredner war, bietet also eine neue glänzende Eigenschaft des gelehrten Archipresbyter, und die Äußerung daß er während der Abwesenheit des Bischofes Tavelli aus Gehorsam seine Talente nicht vergrub, stimmt mit dem Lobe der Bescheidenheit überein, das ihm von Forli aus erteilt worden war: „er verberge seine Wissenschaft viel eifriger, als andere ihre Fehler.“

Daß aber Ugolino nicht erst um 1440, wie Sbaraglia an P. Martini schrieb (siehe oben S. 43), sondern nach Aussage des Camaldulenser-Generals (s. S. 43) gewiß schon vor 1433 nach Ferrara übergesiedelt war, ergiebt sich aus Mitteilungen neuerer Zeit und dürfte infolge dieser Studie von den Historikern Ferraras noch näher erwiesen werden können.

Eine sehr dankenswerte Hilfe bei den Nachforschungen über Ugolinos Aufenthalt in Ferrara gewährte der in diesem Jahrbuche schon öfters erwähnte, besonders als Biograph des P. Martini hochverdiente Advokat in Bologna, Herr Leonida Busi, der aus den Papieren des berühmten Minoriten einen Brief des P. Sbaraglia mit folgender Mitteilung vom Jahre 1761 zur Verfügung stellte: „(Sbaraglia) bekam ein am 2. Juni 1466 gefertigtes Inventar der

[1]) Lor. Barotti. Serie de' vescovi ed arcivescovi di Ferrara. Ferrara per Franc. Pomatelli 1781, pag. 74.

[1]) Centumcellæ war von den Sarazenen zerstört worden, Leo IV. baute in der Nähe (um 854) Leopolis, das er den Einwohnern von Centocelle anwies; diese jedoch kehrten, nachdem die Einfälle der Sarazenen nicht mehr zu fürchten waren, in ihre alten Wohnsitze zurück und wählten für dieselben den Namen Civitas vetus; s. Moroni, Dizionario 113. Band, S. 300.

Gegenstände zu Gesicht, welche sich zur genannten Zeit in der Sakristei der Kathedrale zu Ferrara vorfanden. In demselben war aufgeführt: „Cod. Ms. Musica Dñi Ugolini de Urbeveteri coopertus corio rubeo in membranis, qui incipit: Potentiarum et finit secula pr. . .“ Er veranlaßte den Bibliothekar nach dem Buche zu sehen, es wurde jedoch nicht aufgefunden.

Also fehlt der Codex schon seit mehr als hundert Jahren in Ferrara! Die Beschreibung aber läßt vermuten, daß das gegenwärtig in der Bibl. Casanat. aus dem Nachlasse Bainis aufbewahrte Exemplar mit dem 1466 inventarisierten Codex identisch ist, denn es ist „auf Pergament geschrieben und in rotes Leder gebunden“; die ersten zwei Blätter freilich sind erst später nachgeschrieben worden, und die schönen Schriftzüge des Kopisten im 15. Jahundert beginnen erst auf dem 2. Blatte mit den Worten: mirabilis harmoniae.

Bereits im Juli 1868 hatte ich mich nach Ferrara gewendet, um dort näheren Aufschluß über den Autor zu erhalten. Die Antwort [1]) des Cavaliere Luigi Napoleone Citadella berichtigte nur die von ihm 1867 nach Scalabrini gemachte Behauptung, daß Ugolino im Jahre 1499 sein Testament gemacht habe, gibt an, daß er 1430 als Archipresbyter nach Ferrara gekommen und daß 1448 sein Nachfolger ernannt worden sei.

Im Jahre 1886 schrieb mir Leon. Busi,[1]) daß in Ferrara kein Staatsarchiv existiere, und daß die Notar- und Stadtarchive, sowie das sogenannte Archiv de' Residui ungeordnet sind und nicht weiter benützt werden, seitdem Cavaliere Citadella und Monsignore Antonelli mit Tod abgegangen sind.

Die Forschungen des Cavaliere Cittadella und Monsignore Antonelli sind, wie mir mitgeteilt wird, nicht veröffentlicht worden, die entschiedene Behauptung des ersteren jedoch (im Briefe vom 12. Juli 1868), daß Ugolino seit 1430 Archipresbyter in Ferrara gewesen ist und daß 1448 sein Nachfolger erwähnt wird, läßt in Verbindung mit den Angaben des Sbaraglia, S. 46, den berechtigten Schluß zu, daß unser Musikschriftsteller Ugolino um 1449 mit Tod abging und in der Kathedrale S. Giorgio zu Ferrara, wo auch ein Onkel des bekannten Dichters Ludovico Ariosto

---

[1]) **Ferrara, 12. Luglio 1868.**

Revdo. Signore!

Io sarei stato ben contento di poterla servire delle notizie, che mi ricerca col suo preg°. foglio 7. andante; ma le indagini da me fatte, anche presso l'amico mio Can. Antonelli raccoglitore di cose patrie, riuscirono quasi del tutto infruttuose.

Già sino dal 1864, parlando io di alcuni suonatori d'organo nella nostra Cattedrale, nel mio libro Notizie ecc. di Ferrara (pag. 67) nominai un Ugolino de Urbeveteri (ossia da Orvieto) quale Arciprete del Capitolo, che il Marchesi e l'Alberti chiamano glorioso musico, ed inventore delle note sopra gli articoli delle dita, e dissi che testò nel 1499, ma lo dissi sulle fede dello Scalabrini, che altrettanto era inesatto quanto infaticabile raccoglitore. Ma è certissimo ch' egli era Arciprete sino dal 1430, e pare continuasse fino al 1448, perchè in detto anno si trova registrato il di lui successore. Credo che la data 1499, sia errata, dacchè dicendosi che testò nel 10. Genn°. ai rogiti di un Lodovico Emiliani, e fattone da me ricerche nell' Archivio Notarile, verificai che quel Notaro non stipulò che fino circa al 1450, nè quali atti non si rinviene alcuno di lui testamento. Si suppone che fosse di cognome Rovere. Urbevetanus, come ho già detto, significa da Orvieto, e se veramente nacque a Forlì, può esser detto da Orvieto per avervi abitato qualche tempo, come trovo spesso per esempio-Ludovicus papiensis, o de Padua ecc. civis Ferrariensis, perchè da lungo tempo in Ferrara.

Non trovo di lui memoria alcuna nel Fétis storia della Musica, o nel Martini P. G. Batta, e neppure nelle Vite degli illustri Forlivesi del Can°. Gaetano Rosetti publicate in Forlì nel 1858.

Io non saprei cosa aggiungere, se non che offrirmi ad altri suoi comandi, ove Ella potesse somministrarmi qualche altro dato, specialmente di rogiti che fossero nel nostro Archivio de' Notaj. Nell' Archivio del Capitolo nulla si trova, perchè fu non poco dilapidato. Mi spiace non poterla servire di meglio; ma almeno Ella vedrà che me ne sono occupato. Frattanto mele professo con pienissima stima

Demo. Osserv. Servitore,

Luigi Napoleone Cav. Cittadella.

[1]) „In Ferrara non esiste Archivio di Stato. In quanto agli altri Archivi, e cioè il Notarile, il Comunale, e quello così detto de' Residui, purtroppo si trovano anche oggi nello stato, in cui erano molt' anni or sono: Un tempo almeno vi erano il Cav^{re}. Cittadella, e l'eruditissimo Mons^{re}. Antonelli, assidui ed esperti ricercatori; ma adesso morti costoro, senza far torto a nessuno, credo che non si trovi facilmente a Ferrara chi ecc.



als Archipresbyter begraben ist, seine letzte Ruhestätte gefunden hat.

Wenn wir nun nach diesen biographischen Notizen auf die bibliographischen Nachweise übergehen, so wird konstatiert werden müssen, daß die Pergamenthandschrift, die aus Bainis Nachlaß in die Bibliothek Casanatense überging, die älteste und einzige vollständige ist. Das Exemplar stand 1868 in der Bibl. Casanat. unter C, II. 4 und enthielt auf dem Vorblatt außer einigen lateinischen Zeilen[1]) nur noch die Notiz: „Di F. Aurelii Arigoni di S. Ag.

Nachdem ich dem damaligen Dominikanerpater, der mehrere Jahre nach der Besitzergreifung Roms durch die Italiener noch das Amt des Bibliothekars versah, die im vorigen Abschnitte mitgeteilten Notizen über den Autor angegeben hatte, schrieb derselbe noch einige Zeilen bei,[2]) in denen auch von einem zweiten Exemplar des Tractates von Ugolino in der Rossi'schen Bibliothek, sowie von dem Codex in der Bibl. Magliabecchiana[3]) zu Florenz, und der durch Mehus für P. Martini gefertigten Kopie zu Bologna die Rede ist.

Der zweite Codex, welcher sich bis 1870 in der sogen. Rossi'schen Bibliothek des Jesuitenklosters al Gesù zu Rom befand, ist mit dieser Bibliothek nach Wien gerettet worden und wird im dortigen Jesuitenkloster aufbewahrt. Er ist ebenfalls sehr schön auf Pergament geschrieben, aber entbehrt des Autornamens. Irgend eine Hand bemerkte in italienischer Sprache nebst anderen unrichtigen Aufstellungen und falschen Behauptungen: „Tractatus Musicæ disciplinæ è Anonimo.“ Auch fehlen in diesem Codex viele Notenbeispiele, sowie der letzte Teil des 4. Buches und das ganze 5. Buch.

Schon das 3. Buch ist von den Worten angefangen: Ex quibus dictis sufficienter habetur, quomodo maximæ et longæ etc. von anderer Hand ziemlich flüchtig und in sehr starken Abkürzungen geschrieben. Der Codex schließt beim Kapitel des 4. Buches: „De musice partibus proportionalibus mit den Worten: „Ab 8 ad 6 sexquitercia (est), sed a 9 ad 6 sexquialtera; si sexquitercia removeatur 8 ad 6, remanet sexquioctava proporcio 9 ad 8.“

In der Bibliothek des Priesterseminars zu Brixen befindet sich gleichfalls eine Copie der ersten Bücher vom Werke Ugolinos, die nach dem Florentinerexemplar angefertigt worden zu sein scheint.

Schließlich sei noch erwähnt, daß der Tractat des Anonymus, welchen Coussemaker S. 219 seiner histoire de l'harmonie au moyen age[1]) aus der vatikanischen Bibliothek angibt, identisch ist mit dem 2. und 3. Buch unseres Ugolino.

Wenn aber eine Neuausgabe der „Musicæ disciplina Ugolini Urbevetani Archipresbiteri Ferrariensis“ je einmal zu Stande kommt — und sie wäre für die Geschichte der Musiktheorie von hohem Werte — so wird das Exemplar der Bibl. Casanat. als Hauptquelle zu benützen sein.

Die Schrift Ugolinos erhält nach Ansicht des Unterzeichneten ihre hohe Bedeutung noch durch den Umstand, daß ihr Inhalt die große Lücke zwischen den ähnlichen Werken des Philipp de Caserta und Tinctoris ausfüllt, und daß sie über die ganze damalige Musikwissenschaft Aufklärung gibt, nämlich über cantus firmus, Mensuralmusik und Kontrapunkt. Ugolino lehrte noch im Sinne der Theoretiker des 14. Jahrhunderts und kümmerte sich wenig

[1]) „Codex a clarissimo Bainio Bibliothecæ Casanatensi dono datus año 1844.

Notiz. Musica Magistri Ugolini Urbevetani Cod. sæc. XV in initio, quod colligitur ex paleographicis notis, initialibus aureis, opus sane musicæ, eruditione undequaque perspicuum. De autore tamen nihil hucusque reperimus eo quod fortassis nondum in lucem editum est opus.“

[2]) Vide in Catal. historicorum auctorum, qui exstat in Bibl. Casan. verbo Forolivii in primis Marchesium-Vivianum Buonacursium in opere memorie istoriche: item in alio: Vitæ virorum illustrium Foroliviensium. Dein de prelaudato Ugolino agit suus coetaneus Blondus Flavius Foroliviensis in Italia illustrata imo etiam Muratori tom. XXII. antiquitatum etc. et alii quoque. Huius operis extant plura exemplaria, quæ inter indicatur quod extat Romæ in Bibl. Jesu, alterum Bononiæ in publica Bibliotheca, quod exscriptum fuit ab exemplari existente Florentiæ in Bibliotheca Riccardiana. (Siehe Note 2.) Multum ex his est autographum: solum codex casanatensis omnes quinque libros ab autore sriptos et in Præfatione recensitos continet.

[2]) Die Bemerkung „Riccardiana“ ist unrichtig.

[1]) Anonyme „Liber declarationis musicæ disciplinæ“ Bibliothèque du Vatican, n⁰. 5324. — Ce manuscrit contient un des traitès les plus intéressants sur le contre-point au XIVᵉ siècle.

um die Fortschritte, welche unter Papst Martin V. und Eugen IV. durch die Niederländer in die päpstliche Kapelle Eingang gefunden hatten. Er konnte Dufay persönlich kennen gelernt haben![1]) Die praktischen Musiker waren schon weiter vorgeschritten, aber immer auf Grund der Theorien des 14. Jahrhunderts. Ugolino bezieht sich nur auf Wilh. de Mascandio[2]) (Guillaume de Machault, auch Machaut), dessen Messen, Motetten und Balladen gegen Ende des 14. Jahrh. in Italien großes Aufsehen gemacht zu haben scheinen.

Soviel dürfte mit dieser Studie erreicht werden können, daß unsere Historiker und Lexicographen auch dem Namen des Ugolino von Orvieto und dessen Musicæ disciplina ein Plätzchen in der Musikgeschichte vergönnen.

Regensburg.

Fr. X. Haberl.

[1]) Siehe meine Studie über Wilhelm Dufay im 1. Hefte der „Bausteine für Musikwissenschaft" (1885), sowie 3. Heft, Über die päpstliche Kapelle bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts (1888); beide bei Breitkopf & Härtel in Leipzig.

[2]) Coussemaker kündigte in seinem 1869 erschienenen Prospekt über die Musiker des 14. Jahrhunderts auch die Werke des Guill. de Machault an, die in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris unter Nr. 22 (645 und 646) sich befanden. Er bedauert die fehlerhafte Edition in Kalkbrenners histoire de la musique, tom. I. pl. 5 (1802), nach welcher Kiesewetter eine gänzlich falsche Übersetzung machte, und glaubte, daß die Edition von Bottée de Toulmon im Supplement der Gazette musicale von 1846 genau sei.

Principes musicæ — Fürsten der Tonkunst.



So nannten vor 300 Jahren die Zeitgenossen jene beiden Großmeister der Tonkunst, deren Gedächtnis eben jetzt in Wort und Schrift und Tönen allenthalben hoch gefeiert wird. Zwar haben spätere Zeiten, denen der richtige Sinn für ihre erhabenen Kunstwerke abhanden gekommen war, nicht nur ihre Gräber zerstört, sondern nahezu auch ihre Namen vergessen: aber das wahrhaft Gute und Große bricht sich immer wieder Bahn. Die jüngere und jüngste Zeit hat nicht nur die Namen der Meister in Erinnerung gebracht, sondern auch ihre Werke gleich verborgenen Schätzen aufgesucht, um sie wieder zu heben und aufs neue zu bewundern.

Wie wir nun auf diesen Blättern auch einen bescheidenen Zweig in den Ruhmeskranz einflechten sollen, der im laufenden Jahre so reich und zierdevoll für Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso gewunden wird, so möchten wir diesen Zweig am liebsten vom alten Baume brechen und die beiden Meister dem Leser als das zu zeigen versuchen, was die Mitwelt dem einen auf's Grab, dem andern unter sein Bild geschrieben hat: als Könige im Reiche der Töne, als Fürsten der Musik. Und kein leeres Spiel sind diese Worte. Denn Fürst ist, wer da herrscht. Palestrina aber und Orlando haben im Reiche der Musik geherrscht, oder besser — sie haben dieses Reich mit souveräner Macht beherrscht.

Indem wir uns anschicken, für beide Meister diesen Satz des weitern auszuführen, möchten wir damit eine Lebensskizze des einen wie des andern verbinden. Der Künstler darf ja nicht vom Menschen losgelöst werden. Was er wird, was er erwirbt und erringt, bildet und schafft: das alles wird in ihm und durch ihn in jenen verschiedenen Verhältnissen und Wechselfällen, welche seinen Lebenslauf ausmachen und bedingen. Pierluigi konnte, was er war, nur werden in dem einzigen Rom, wo sich damals unter seinen Augen St. Peters Dom „wie ein zweiter Himmel in den Himmel" zu wölben begann.[1])

Geboren im Jahre 1526 in dem am Fuße der Sabinerberge gelegenen, malerisch auf Terrassen aufsteigenden Städtchen Palestrina, dem alten Präneste, erhielt er von dieser seiner ersten Heimat zu seinem Tauf- und Familiennamen Giovanni Pierluigi noch die Benennung „da Palestrina", was alles in Joannes Petroaloysius Præne-

[1]) Die verlässigsten Angaben über Palestrinas Leben und Werke verdanken wir gegenwärtig dem Herausgeber seiner Werke, Dr. Haberl. Dieselben finden sich vorwiegend in den verschiedenen Jahrgängen des von demselben herausgegebenen Kirchenmusikalischen Jahrbuches und in den Vorreden zu den einzelnen Bänden der Gesamtausgabe der Werke Pierluigis.

stinus latinisiert und, nebenbei gesagt, nach und nach in Dokumenten und Drucken mitunter ganz wunderlich variiert worden ist, wenn auch hier dem Italiener noch weniger arg mitgespielt wurde als seinem niederländischen Zeitgenossen, den der Steuerschreiber im Stadt-Münchener Steuerbuche sogar als „Hörliando" eingebucht hat. Obwohl aber sein ganzes Künstlerleben sich in Rom abspielt, so blieb der Meister doch seiner herrlich gelegenen Vaterstadt nicht fremd, hatte dort stets liegendes Eigentum und kaufte noch dritthalb Jahre vor seinem Tode dort einen Garten und Stall. Als im Jubeljahre von 1575 seine Landsleute in zahlreicher, prunkhafter Prozession nach der ewigen Stadt kamen, da führte der damalige Kapellmeister von St. Peter drei Musikchöre auf, welche auch zu ganz besonderer Erbauung und Freude gereichten.

Die Jugendjahre Gianettos — wie man den Knaben und Jüngling genannt hat — umkleidete eine spätere Zeit mit einer förmlichen Sagenhülle, welche von der harten Hand moderner Kritik allerdings so ziemlich zerrissen wurde, ohne daß man sie uns, wenigstens bislang, in besseren und sicheren Zügen hätte zeichnen können. Mit dem kleinen, hungerbleichen Pifferarijungen, der der Madonna mit glockenreiner Stimme seine Not klagt und darüber vom alten Goudimel ertappt und zum großen Sangesmeister herangebildet wird, ist es nun allerdings aus; allein daß Gianettos Knabenjahre leidlos verlaufen seien, daß man nicht zufällig auf seine musikalischen Anlagen aufmerksam geworden und der Vater dann bestimmt wurde, auch ein übriges an des Knaben Ausbildung zu setzen, bleibt immerhin noch möglich und wahrscheinlich. Daß er von früher Jugend an einen gründlichen Unterricht in der Musik erhalten habe, bezeugt uns der gereifte Meister selbst in seiner Widmung des vierten Buches der Messen an Papst Gregor XIII. Von selbst versteht sich auch, daß er diese erste Schule in Rom erhielt, und das ganze Gepräge seiner frühesten Werke, die naturgemäß am ehesten den Charakter der Schule tragen, weist auf einen Niederländer als Lehrer hin. Wenn sodann am 28. Oktober 1544 das Domkapitel seiner Vaterstadt mit dem blutjungen „Musikus" einen ganz ordentlichen Vertrag abschließt, wonach er sich verpflichtet, an Festtagen die Orgel zu spielen, täglich im Amte und bei der Vesper und Komplet mitzusingen und schließlich sogar die Kanoniker — oder nach Belieben der Kanoniker ebensoviele Knaben — im Gesange und in der Musik überhaupt zu unterrichten: so folgt daraus klar, daß man vor der Tüchtigkeit und Leistungsfähigkeit Gianettos schon gehörigen Respekt hatte.

Sieben Jahre blieb Pierluigi in dieser seiner ersten Stellung, bis er 1551 als Kapellmeister an St. Peter (in basilica S. Petri de urbe capellæ magister) nach Rom berufen wurde, höchst wahrscheinlich auf Betreiben des Papstes Julius III. selbst. Damit wurde er auch der Gesangmeister des von Julius II. gegründeten Singknabeninstitutes, der Cappella Giulia.[1]) Von nun an sollte er Rom nicht mehr verlassen. Nur die Ferienzeit im Oktober brachte er gerne in seiner Vaterstadt, im frigidum Præneste zu, das schon für Horaz ein angenehmes Plätzchen war. Die Kapellmeisterstelle an St. Peter versah aber für dieses erstemal Pierluigi nur etwa vierthalb Jahre: denn sein päpstlicher Gönner, dem er 1554 das erste Buch seiner Messen gewidmet hatte, scheint von den Feinheiten (exquisitioribus rhythmis) dieser Kompositionen so angezogen worden zu sein, daß er den Meister durch ein eigenhändiges Schreiben und mit Umgehung seiner eigenen entgegenstehenden früheren Verordnungen[2]) zum päpstlichen Kapellsänger berief. Doch wurde diese Auszeichnung dem jungen Manne nach kurzer Zeit die Quelle bittern Leides. Giovanni war nämlich seit dem Jahre 1547 mit Lucretia de Goris vermählt. Als nun Julius III. am 23. März 1555 gestorben war, sein Nachfolger, Marcellus II., dessen Andenken Pierluigis Missa Papæ Marcelli feiert, ihm schon am 1. Mai desselben Jahres auch im Tode nachfolgte und der Kardinal Caraffa als Paul IV. den Stuhl Petri bestieg, wurden die alten strammern Gepflogenheiten der päpstlichen Sängerkapelle wieder geltend gemacht und deshalb die verheirateten Mitglieder der Kapelle mit einer ziemlich schmalen Monatspension ent-

[1]) Später, als Pierluigi zum zweitenmal die Kapellmeisterstelle an St. Peter bekleidete, erscheint neben ihm vom September 1575 an ein eigener maestro del canto degli putti in der Person des Franc. Carbone (Kirchenm. Jahrb. 1894, S. 92).

[2]) Diese gänzlich falsche Behauptung Bainis ist durch Dokumente widerlegt im 3. Heft der Bausteine für M.-G. S. 92. F. X. H.



lassen. Der Schlag traf Pierluigi hart; doch kam insofern bald Hilfe, als er schon nach zwei Monaten die Stelle eines Kapellmeisters an S. Giovanni im Lateran erhielt, die jedoch nur karge Einkünfte hatte, weshalb er sie schon nach $5^1/_2$ Jahren mit jener an S. Maria Maggiore vertauschte (1561). Während seiner Wirksamkeit an der lateranensischen Basilika sind seine berühmten Improperien entstanden und ein Buch der Lamentationen. Allein auch an S. Maria Maggiore war seines Bleibens nicht. Die Basilika von St. Peter hatte ihren tüchtigen Kapellmeister Giovanni Animuccia durch den Tod verloren, und Pierluigi trat nun wieder in seine alte Stelle ein, wurde zum zweitenmal Kapellmeister von S. Pietro in Vaticano und der Cappella Giulia und blieb nun auf diesem Posten bis zu seinem Tode. Verhandlungen, welche 1583 zwischen ihm und dem für ihn hochbegeisterten Herzoge Wilhelm von Mantua im Gange waren und ihn an diesen Hof ziehen sollten, fanden ihn zwar nicht ungeneigt, zerschlugen sich aber thatsächlich an den hochgespannten Forderungen des Meisters. Er blieb in Rom, wo er neben seiner Stellung an St. Peter noch eine Reihe anderer Ämter bekleidete. Schon durch Pius IV. war für ihn eine eigene Stelle als eines Compositore della cappella pontificia geschaffen worden, indem ihm vom Juni 1565 der Gehalt eines activen Sängers der päpstlichen Kapelle zugeteilt wurde „wegen verschiedener Kompositionen, die er bereits ediert hat und zum Gebrauche der päpstlichen Kapelle noch edieren wird.“ Auch hatte ihn der heilige Philippus Neri, dem er als seinem Beichtvater innig verbunden war, nach Animuccias Tod in den Dienst seines Oratoriums gezogen, und Pierluigi verlieh dieser segensreichen Institution des großen Heiligen nicht nur den Glanz seines Künstlerruhmes, sondern brachte auch ohne Zweifel[1]) für die musikalischen Aufführungen des Oratoriums mehr als eine seiner schönsten Kompositionen mit. Wenn wir dieselben auch nicht mehr näher zu bestimmen vermögen, so legen doch die Zeit ihres öffentlichen Erscheinens und ihr ganzer Charakter es nahe, zu vermuten, daß sie für die Zwecke des Oratoriums geschaffen wurden. So die „geistlichen Madrigale“, die Vergini da Palestrina, acht Madrigale über eine Canzone Petrarcas an die allerseligste Jungfrau, wobei jede Stanze ein Madrigal bildet. Auch die 29 Motetten nach Worten des Hohen Liedes — selbst hohe Lieder einer tief religiös empfundenen und mit vollendeter Meisterschaft schaffenden Kunst, welche, um mit Ambros zu sprechen, „ohne Frage zu dem Höchsten zählen, was die Musik in irgend einer Epoche hervorgebracht haben mag“ — dürften einst für das Oratorium entstanden sein.

Da in der ewigen Stadt in jener Zeit lebhaftes Interesse und nicht geringes Verständnis für Musik herrschte, so versteht es sich von selbst, daß man bemüht war, den weithin bewunderten Meister auch für Hauskonzerte zu gewinnen, welche auserlesene Privatkapellen für eine nicht minder erlesene Zuhörerschaft geben mußten. So machten der jüngere Kardinal Hippolyt von Este, der Kardinal Pietro Aldobrandini, Clemens’ VIII. Neffe, und der Fürst-Herzog Giacomo Buoncompagni, ein Nepote Gregors XIII., Pierluigi zu ihrem maestro di musica. Dafür versäumte dieser nicht, solchen Gönnern seine Werke zu widmen, wodurch wiederum ihre erlauchten Namen mit der Unsterblichkeit seines Künstlernamens sich verbanden. Auch für auswärtige Fürstlichkeiten war Pierluigi thätig, wie dies seine Korrespondenz mit dem Herzog von Mantua erweist. Unter Gregor XIII. hatte sich 1584 zur praktischen Durchführung der vom Trienter Konzil vorgezeichneten kirchenmusikalischen Reform auf Betreiben dieses Papstes in Rom eine Vereinigung tüchtiger Musiker gebildet, welche teils schon durch das Ansehen ihrer Mitglieder, teils durch musikalische Aufführungen — die Abendkonzerte in Trinità dei pellegrini — und durch Heranbildung neuer jugendlicher Kräfte, dann auch durch mustergiltige Kompositionen ihre hohen Ziele zu erreichen suchte. Protektor dieses ersten Cäcilienvereins — sodalitas musicorum sub Visitationis S. Mariæ Virginis ac S. Gregorii et S. Cæciliæ invocationibus — war der Bischof von Spoleto, Pietro Orsino, der den Nachfolger Pierluigis als

[1]) Das Verhältnis Palestrinas zum hl. Stifter der Oratorianer ist noch ziemlich unklar und legendenhaft. Merkwürdig ist es, daß weder in den vielen Sammlungen der auf Anlaß der Philippiner gedruckten Laudi noch in des sel. P. Ancina umfangreichen Sammelwerken frommer Gesänge der Name Palestrinas zu finden ist. F. X. H.

Komponisten der päpstlichen Kapelle, Felice Anerio, zum Dirigenten dieser illustren Gesellschaft (maestro di cappella di così degna compagnia) ernannt hatte. Schon 1589 konnte Anerio eine Madrigalensammlung herausgeben, in welcher Kompositionen von 19 Mitgliedern des Vereins (diversi ecce[mi] musici della compagnia di Roma) enthalten waren, die in folgender Ordnung aufgeführt sind: Giov. M. Nanino, Giov. Pierluigi Pelestino (!), Felice Anerio, Luca Marenzio u. s. w. Franc. Suriano schließt die noble Reihe, welche genügend beweist, daß die besten Kräfte für das große Ziel gewonnen waren. Pierluigi steht also, offenbar honoris causa, vor dem maestro di cappella. Warum ihm der jüngere Nanino vorangeht, erklärt sich leicht aus dem Umstande, daß dieser der erste und bedeutendste Lehrer, der Leiter der cäcilianischen Schule war, wo sein Freund und Lehrer Pierluigi öfter erschien, um dem Unterricht anzuwohnen und als der Hochmeister (come dignissimo maestro principale) strittige Fragen und Meinungsverschiedenheiten, welche zwischen Schülern und Lehrern entstanden, zu entscheiden.[1])

Das war in wenigen Zügen das Leben und Treiben des Meisters Jahrzehnte hindurch, bis ihn in den Armen des heiligen Philippus am 2. Februar 1594 der Tod aus diesem Leben rief, um, wie er sterbend gewünscht hatte, am Feste teilzunehmen, welches an diesem Tage zu Ehren der Königin der Engel und Heiligen im Himmel gefeiert wurde. Es klingt wie ein tief mystischer Dreiklang aus, daß der Mann heiliger Kunst par excellence in den Armen des Heiligen, in welchem sich das Naturell seines Volkes verkörpert hatte, von der Erde scheidet ohne Wunsch für sie, nur sich sehnend nach dem Himmel. Unter dem Geleite sämtlicher Musiker Roms und einer großen Volksmenge wurde seine Leiche nach St. Peter im Vatikan gebracht und dort vor dem Altare der heil. Apostel Simon und Judas beigesetzt. Der Sarg trug eine Bleiplatte mit der Inschrift: Joannes Petrus Aloysius Prænestinus Musicæ Princeps.

Es lag wirklich etwas Fürstliches, Herrschendes in diesem Manne, und dieser Zug spricht auch aus seinem Bilde;[2]) spricht aus den Schriftzügen, wie sie unter dem Bilde im Cäcilien-Kalender von 1882 in Nachahmung, im XXXI. Bande seiner Werke in photographischer Wiedergabe zu sehen sind; spricht aus allen seinen Werken, die, klein oder groß, mehr oder minder vollendet, etwas eigentümlich Festes, Unbeugsames, Beherrschendes in ihrer Faktur haben.

Sein Leben schweift nicht weit aus. Die paar Wegstunden vom Fuße der Sabinerberge bis an den Tiberfluß messen seine Bahn aus, und dann ruht er, aber er ruht an der Quelle eines reichen, vielgestaltigen, immer wechselnden Lebens, das jedoch in der majestätischen Einheit der römischen Kirche und ihres Kultes seinen Schwerpunkt findet. Pierluigi muß ein ernster, stets thätiger, bei aller Begeisterung für seine Kunstideale lebensnüchterner Mann gewesen sein. Es macht einen eigentümlichen Eindruck, wenn man die im diesjährigen Kirchenmusikalischen Jahrbuche (1894) von Dr. Haberl sorgfältig zusammengestellte synchronistische Tabelle (S. 86) aufmerksam durchgeht und Schritt für Schritt neben dem schaffenden Künstler den haushälterischen Mann kennen lernt, der die erworbenen und ersparten Pfennige eiligst in festes, liegendes Grundeigentum hineinsteckt, wo sie sicherer und wohl auch rentabler geborgen sind. Dieser stark realisierende Zug erklärt uns auch die Notklagen und mehr oder minder verblümten Betteleien des Altmeisters, wie wir sie in einzelnen seiner Vorreden nicht gerade bewundern können. Wir dürfen jedoch dabei überhaupt nicht vergessen, in welcher Zeit diese Dedicationsanreden geschrieben sind. In diesem ihrem geschichtlichen Rahmen nehmen sie sich samt und sonders noch ziemlich gangbar aus. Freilich, Orlando tritt da anders, fast möchte man sagen dreister auf. Aber er hat eben auch, wie wir sehen werden, einen andern Lebenslauf hinter sich. Die Sorgen Pierluigis und sein Jammer galten auch im ganzen und allgemeinen wohl nicht seiner Lebensnot, sondern dem Bedauern, daß ihm nicht die gehörigen Mittel reichlich genug zur Verfügung standen, um all das Schöne und Herrliche, was seine künstlerische Schaffenskraft schon hervorgebracht hatte, auch im Drucke zu veröffentlichen, und zwar so schön, wie es der Spanier Ludovico da Vittoria und gar der Niederländer Orlando gethan hatten. Die „kleinen Noten“ preßten ihm diesen

---

[1]) Kirchenmus. Jahrb. 1891, S. 88. — [2]) Erschien als Beigabe zur Gesamtausgabe der Werke.

Jammer aus. Das können wir auch deutlich aus dem einzigen Umstande ersehen, daß, als Pierluigi nach dem im Juli 1580 erfolgten Tode seiner ersten Frau im Februar des folgenden Jahres sich in zweiter Ehe mit der reichen Witwe Virginia Dormuli verheiratet hatte, die Herausgabe seiner Werke in auffällig rascherem Tempo erfolgte. Die Dormuli besaß nämlich ein einträgliches Pelzwarengeschäft und war überdies auch sonst noch begütert. So flossen dem Manne reichlichere Mittel zu, um die nicht unbedeutenden Kosten des Druckes nach damaliger Sitte selbst zu bestreiten. Sonst kann, wie einmal die Sachen schwarz auf weiß vorliegen, Pierluigi nicht gerade ein armer Mann genannt werden, was freilich nicht ausschließt, daß Mißstände und Unglück im Haushalte und in der Güterbewirtschaftung, Krankheiten und ähnliche Familienunfälle für ihn auch sorgenvolle Tage bringen konnten. Dazu beschäftigte ihn offenbar für längere Zeit die Sorge für das künftige Auskommen seiner Kinder und Verwandten, die er gut unter Dach und Fach zu bringen wußte. Wir wollen aber die Geschichte mit dem Herzoge Wilhelm von Gonzaga nicht vergessen, da sie uns unleugbar beweist, daß unser „Messer“ Giovanni mit recht großem Maßstabe zu messen verstand.

Einzelne Züge, welche uns die gesellschaftliche Stellung des Meisters bestimmt zeichneten, sind uns nicht so reichlich erhalten, daß wir ein fertiges, farbensattes Bild davon liefern könnten. Baini allerdings redet viel, sagt aber des eigentlich Sachlichen herzlich wenig. Soviel ist gewiß, Pierluigi erfreute sich sein Leben lang einer nicht geringen Gunst der Päpste. Wenn man nun bedenkt, daß Pierluigis Leben und Wirken in Rom in die Zeit der großen Reformpäpste fällt, denen es am höchsten Ernst für die Sache der Kirche nicht fehlte, dann ist das ein außerordentlich ehrendes Zeugnis für ihn. Sixtus V. wollte ihn, den Laien, sogar als Kapellmeister der Cappella apostolica anstellen, mußte aber gegenüber dem zähen Widerstande dieser auf ihre altverbürgten Privilegien stolzen und steifen Sängerzunft seinen Entschluß ändern und bestätigte dafür den Meister als Tonsetzer derselben Kapelle. Zwischen Pierluigi, welcher der Sache persönlich ferngestanden hatte, und der päpstlichen Sängerschar entstand dadurch eine Verstimmung, welche nie mehr ganz gehoben wurde. Es waren dies eben ganz dieselben Leute, welche sich dem oben erwähnten Cäcilienverein so verbissen feindlich zeigten, daß sie es strenge verboten, diesem sich anzuschließen, und welche den tüchtigen Kapellmeister von S. Maria Maggiore und S. Luigi, den bekannten Giovanni Maria Nanino, noch eben „genügend“ fanden, in ihre Mitte aufgenommen zu werden. Die Sache erklärt sich freilich so ziemlich, wenn man bedenkt, daß die Ausländer, welche die päpstliche Kapelle bislang als ihre unbestrittene Domäne zu betrachten gewohnt waren, mit scheelen Augen die immer mehr anwachsende Zahl sich eindrängender Italiener betrachten mußten. Pierluigi scheint aber nicht der Mann gewesen zu sein, der sich durch kleinliche Nergeleien aufhalten ließ, und überdies wurde er von weit und breit her so mit Anerkennungen und Lobsprüchen überhäuft, daß er diese Dinge verschmerzen konnte. Hören wir nur, was der Veronese Giov. Matteo Asola, selbst ein tüchtiger Komponist, in seiner Widmung von 16 Vesperpsalmen sagt, welche er und dreizehn andere Priester in Musik gesetzt und Palestrina zu dedizieren beschlossen hatten. „Wie alle größern und kleinern Flüsse,“ heißt es da, „ihre Gewässer dem Oceane zusenden, so haben sich die genannten Komponisten auf meine Anregung hin geeinigt, dir, dem großen Meister, dessen Namen jeder Musiker im letzten Winkel der Erde bewundert, diese Sammlung zu weihen.“

Also für einen förmlichen Oceanus der Töne hielt man Pierluigi, so groß und weitspannend und unerschöpflich galt er. Und doch scheint es, als ob sein großes und großartiges musikalisches Können nicht allein der Grund dieser Hochschätzung gewesen sei. Es waren offenbar noch andere Motive dabei, welche den Zeitgenossen einen fürstlichen Zug im Komponisten erkennen ließen, einen fürstlichen Zug, der ihn zum princeps musicæ ecclesiasticæ stempelte. Nur in diesem engern und doch auch weiten Reiche ist er eigentlich Herrscher. Selbst quantitativ genommen verschwinden fast seine weltlichen Kompositionen gegenüber der großen Zahl seiner kirchlichen Werke, und selbst unter diesen weltlichen, d. h. nicht für die Kirche bestimmten, scheidet sich noch eine Anzahl aus durch ihren religiösen



Textinhalt. Daß einige darunter schlüpfriger Natur sind, gesteht ja Pierluigi selber zu; daß aber diese Jugendverirrung seines künstlerischen Schaffens gegenüber seiner Gesamtleistung sozusagen verschwinden mußte, erhellt zur vollen Genüge aus dem Umstande, daß er mehr als einmal in seinen Vorreden zu den verschiedenen Ausgaben frank und frei versichert, er habe von Jugend auf es verabscheut, die Macht, welche die Musik über das menschliche Herz besitzt, zur Erregung schlechter Leidenschaften zu mißbrauchen, und er habe sich sorgfältig gehütet, irgend etwas in die Oeffentlichkeit zu geben, was hätte verderblich sein können. Daß diese Worte nicht Flunkerei waren, beweist mehr als alles die innige Beziehung, in welcher Pierluigi zum hl. Philippus Neri stand. In dieser Schule lernte er jedenfalls auch ausgiebig jenen tief religiösen, echt kirchlichen Geist, der seine Werke alle durchweht. Hierin tragen sie etwas an sich, was sie ganz eigentümlich kennzeichnet und was außer ihnen in dem Grade nur noch den Werken Vittorias eigen ist. In außerordentlichem Maße tritt dieser Charakterzug palestrinischer Musik hervor in seinen Gesängen zu Ehren der jungfräulichen Gottesmutter. Doch lassen wir in dieser Sache den Mann des kompetentesten Urteils, Ambros, sprechen. Im IV. Bande seiner Geschichte der Musik stehen folgende goldene Worte: „Eine eigene Gruppe bilden Palestrinas Marienmotetten. Wie feierlicherhaben, ernst, mystisch ist die Motette Nativitas tua Dei genitrix — mit dem lang austönenden Dur-Dreiklang —, und hinwiederum wie ganz engelhaft verklärt sind die Mariengesänge für hohe Stimmen: Ave Regina cœlorum, Alma Redemptoris, Salve Regina, Ave Maria — die uralten Kirchenmelodieen klingen durch —, zur entzückendsten Schönheit gestaltet! Wie eine Rose aus dem Paradiese, wie ein strahlender Stern am klaren Himmel über rollenden Meereswogen leuchtet durch die christliche Musik wie durch die christliche Malerei Maria. Was für Tondichtungen sind nicht schon die Marienmotetten Josquins! Und den gleichen Ton schlägt auch Palestrina an — seine wunderbaren Gesänge sind tönend gewordene Raphaelsche Marienbilder!“[1])

Ein tief religiöser Mann, von ernstsittlichem Charakter, voll Arbeitskraft und Arbeitslust, ein vollendeter Meister in seiner Kunst, war Palestrina ganz dazu angethan und gleichsam prädestiniert, die Ideen der großen, echt kirchlichen Reform, wie sie vom Konzil von Trient erfaßt und ausgesprochen waren, soweit sie sein Terrain berührten, in sich aufzunehmen und zu realisieren. Und fern konnte ihm diese Bewegung nicht bleiben. Sie war ja gerade von jenen Kreisen ausgegangen und dort mächtig erstarkt, wo sozusagen Palestrina zu Hause war, in Rom, im Vatikan, unter dem höhern Klerus. Es ist also nicht zu verwundern, wenn im Laufe der Zeit Pierluigi als eine Art von Krystallisationspunkt erscheint, um den sich alles herumlegen muß, was zur kirchenmusikalischen Reformbewegung gehört. Pierluigi und seine Missa Papæ Marcelli, deren Name allein schon den wahren Kern und Stern der ganzen Sache verrät, sollen in Trient oder doch in Rom selbst der Kirche die Musik gerettet haben, welche sonst hätte von heiliger Stätte weichen müssen. Die Sache ist nun allerdings nicht ganz so. Selbst Pierluigi brauchte die Musik für die Kirche nicht zu retten, weil sie in keiner Gefahr war. Aber das bleibt doch auch sicher: in dem, was geschehen ist und was ganz gut als Reform bezeichnet werden kann, findet Pierluigi seine volle Bedeutung, sein eigentliches Verständnis, da führt und regiert er, ist er princeps musicæ. Diese Auffassung ist nicht in ihn hineingetragen, sie ist aus seinen eigenen

[1]) Ambros a. a. O. IV. (2. Aufl.), 40. Der Vergleich mit den Raphaelschen Madonnen möchte indessen nicht allerwegs als zutreffend erscheinen. Gerade der mezzo termino ist nicht ganz stichhaltig. Wenn Ambros rühmt: „Die uralten Kirchenmelodieen klingen durch,“ so bezeichnet er eben das, was in den Madonnenbildern des Malerfürsten fehlt. Bei allen derartigen Parallelen tritt die subjektive Auffassung unmittelbar stärker hervor, da ja ein förmlicher Umsatz des einen Eindruckes in den andern, der dann zum Ausdrucke kommt, stattfinden muß. So erklärt sich leicht die große Verschiedenheit, um nicht zu sagen der Widerspruch, der uns wirklich befremden möchte. Dem einen ist Palestrina der musikalische Raphael, dem andern Petro Perugino und einem dritten Fra Giovanni da Fiesole. Jenen mutet seine Musik an wie eine tönend gewordene Basilika, während ein anderer in ihr den in Noten gesetzten Kölner Dom wahrnimmt. Für Richard Wagner war diese Musik „ein zeit- und raumloses Bild“, aber auch „eine geistige Offenbarung, die uns das innerste Wesen der Religion zum Bewußtsein bringt.“ Wie viel Wahrheit im hohlen Wortschwall!

Worten und aus seinen eigenen Werken heraus entstanden, die fast noch lauter und deutlicher als seine Worte sprechen. Man lese seine Widmung des zweiten Buches der Messen an König Philipp II. von Spanien, welche um so bezeichnender wird, als in eben diesem Buche an letzter Stelle sein gerühmtestes Werk, die genannte Missa Papæ Marcelli, eingereiht ist. Pierluigi sagt darin, er habe nach einer langjährigen, auch in fremder Schätzung erprobten Kunstübung geglaubt, den Entschluß fassen zu müssen, nach dem Rate der ausgezeichnetsten und frömmsten Männer all seinen Fleiß, sein ganzes Können und Schaffen aufzuwenden, das heiligste Meßopfer durch Musik im neuen Stile zu verherrlichen.[1]) Und diese Früchte seines künstlerischen Könnens, die zwar keine Erstlingsfrüchte, aber, wie er hoffe, um so gereiftere seien,[2]) habe er des Königs Majestät widmen zu müssen geglaubt. Das stimmt ja ganz zu den sichern Thatsachen.[3])

Das Konzil von Trient hatte allerdings in betreff der Kirchenmusik ein Dekret formuliert, welches auch in der 22. Sitzung die Approbation der Bischöfe erhielt. Es war aber nur negativer Natur, und da noch in sehr weiten Grenzen gehalten. Spezielle Verfügungen zu treffen war dann Sache der Provinzialsynode und der die Dekrete durchführenden Bischöfe. In Rom, wo die Sache der Reform überhaupt ernstlich und fest in Angriff genommen wurde, war damit eine eigene Kardinalskommission betraut worden, deren acht Mitglieder sich in die verschiedenen Zweige ihrer Thätigkeit teilten. Eine derselben bildete natürlich die camera apostolica, zu welcher auch die päpstlichen Sänger gehörten. Die Tagebücher der päpstlichen Kapelle erweisen nun, daß die beiden Kardinäle Borromeo und Vitelozzi gewählt worden sind, um Änderungen und Verbesserungen innerhalb dieser Körperschaft zu treffen, aber auch, daß diese Reformen speziell nur disziplinärer Natur waren. Daß dabei auch musikalische Fragen berührt wurden, versteht sich wohl von selbst. Sie waren aber offenbar nicht die Hauptsache. Vorzüglich muß es sich dabei um die alte Klage gehandelt haben, daß man beim figurierten Gesang den liturgischen Text gar nicht mehr oder nur schwer verstehen könne. Um der Sache auf den Grund zu gehen, lud der Kardinal Vitelozzi die Sänger der Kapelle in seine Wohnung ein ad decantandas aliquot missas et probandum, si verba intelligerentur prout Reverendissimis placet. Die Probe fand am 28. April 1565 statt, über ihr Resultat wird nichts bemerkt; nur einige Sänger, welche sich, wie es scheint, gespreizt hatten und nicht zu erscheinen geruhten, wurden „punktiert“, um in Strafe (15 baioc.) genommen zu werden. Ob Palestrina dabei war, der damals als Kapellmeister an der Basilica Liberiana thätig war, wird nicht berichtet, und auch nicht, welche Messen zur Probe gesungen wurden. Der Jesuit Louis de Cressoles[1]) berichtet nun in seinem Werke Mystagogus, daß er von einem Pater der Gesellschaft, dem es Pierluigi selbst erzählte, erfahren habe, Pius IV. sei wirklich mit dem Gedanken umgegangen, dem Konzil den Vorschlag zu machen, die Musik aus der Kirche zu beseitigen, und habe sich in seiner Unterhaltung mit Kardinälen und Bischöfen auch wirklich in diesem Sinne geäußert. Als Pierluigi nun von diesen energischen Absichten des Papstes hörte, habe er sich beeilt, dem Papste von ihm komponierte Messen vorzulegen, welche diesen so befriedigten, daß er von einer Beseitigung der Kirchenmusik völlig abstehen zu können und nur auf eine entsprechende Verbesserung derselben dringen zu müssen glaubte. So P. de Cressoles. Daß ähnliche Traditionen unter den römischen Jesuiten fortlebten, erhellt übrigens auch aus

[1]) Quapropter ego, qui tot annos in hac arte (si alieno magis, quam meo iudicio de me, acquiescere debeo) non omnino infeliciter versatus essem, faciendum mihi putavi, ut *gravissimorum* et *religiosissimorum hominum secutus consilium* ad . . . sanctissimum Missæ sacrificium novo modorum genere decorandum, omne meum studium, operam, industriamque conferrem.

[2]) Non quidem primos, sed tamen feliciores.

[3]) Kirchenmusikalisches Jahrb. 1892, S. 82 ff.: „Die Kardinalskommission von 1564 und Palestrinas Missa Papæ Marcelli“. Gegenüber dieser Zusammenstellung der wirklich geschichtlichen Thatsachen muß diese Frage als abgeschlossen angesehen werden.

[1]) P. Louis de Cressoles war ein geborner Bretone, starb aber in Rom (1634), wo er Sekretär des Generals war. Der Mystagogus de sacrorum hominum disciplina erschien 1629 zu Paris. Die betreffende Stelle daraus findet sich im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1892, S. 94.



einer Notiz des Annalisten des Seminarium Romanum, welche zum Jahre 1640 von dem großen Musiker, genannt Palestrina, berichtet, daß er zu Zeiten Pius V. und Gregors XIII. die Kirchenmusik reformiert und auch mehrere Bände von Messen und anderer Kirchenmusik veröffentlicht habe.[1]) — Es bleibt also doch noch etwas von der Retterthat Palestrinas übrig. Nehmen wir noch dazu, daß Palestrina als Kapellmeister von St. Peter (1551—1554) mit dem damaligen Kardinal Cervini, der 1545 mit dem Kardinalbischof von Palestrina, Gianmaria del Monte (Julius III.), päpstlicher Legat in Trient war, zweifellos in Verkehr gekommen war, und daß dieser Kardinal sich nicht minder für Kunst und Wissenschaft lebhaft interessierte, als er für allseitige Reform der Kirche thätig gewesen ist; daß dieser Kardinal, der als Marcellus II. die Kirche nur wenige Tage regierte, dem Pierluigi ein so teures Andenken hinterließ, daß er eines seiner schönsten Werke mit dessen Namen nannte; daß dieses Werk schon vor dem Jahre seiner Veröffentlichung existierte, und zwar in einem Kodex von S. Maria Maggiore, wo sein Komponist 1561—1571 Kapellmeister war;[2]) daß diese Messe wirklich die Eigenschaften hat, welche die Reform von der Kirchenmusik forderte, und daß sie zu jenen zählt, die der Meister selbst als novum modorum genus bezeichnet und zu seinen zwar nicht ersten, aber glücklichern, reifer gediehenen Arbeiten rechnet, und daß er sie schuf gravissimorum et religiosissimorum hominum secutus consilium: dann ist der Schluß nicht unbegründet, daß diese Messe mit der rettenden That in Verbindung steht. Dr. Haberl stellt mit Recht die Vermutung auf, daß dieses herrliche Kunstwerk schon vor der Thronbesteigung Marcellus' II., als Palestrina noch Kapellmeister an St. Peter war, entstanden sei, und den Kardinal besonders befriedigt habe. Später mag sie dann, als erprobt, dem Papste Pius IV. vorgelegt worden sein, wodurch es sich erklärt, daß sie am 28. April vor den Eminenzen zur Aufführung kam. So bleibt es also immer höchst wahrscheinlich, daß der alte Ruf und Ruhm der Messe ein thatsächlich begründeter ist und daß sie mit zur rettenden That des princeps musicæ gehört. In dieser Annahme und Verknüpfung der Thatsachen liegt auch wirklich nichts, was einen sachlichen oder chronologischen Widerspruch mit sicher feststehenden Daten einschlösse.

Daß Pierluigi mit den damaligen kirchenmusikalischen Bestrebungen in Rom im innigen Kontakt stand, bezeugt uns übrigens allein schon seine Zugehörigkeit zu jener Cäcilien-Akademie und seine von Liberati berichtete Thätigkeit in derselben.

Das wichtigste Moment bleibt uns aber noch zu erwähnen, der Anteil nämlich, den der Meister hatte an der Ausgabe der römischen Choralbücher im Sinne der Reform. Das Konzil von Trient hatte diese Frage nicht in seinen Bereich gezogen. In die Grenzen, in welchen es die kirchenmusikalische Reform höchst weise behandelte, gehörte die Frage auch gar nicht. Den Choralgesang aus der Kirche zu entfernen, ist wohl niemanden eingefallen. Es handelte sich nur um die figurierte Musik. Die sorgsame Pflege und die Würde des Choralgesanges war genugsam eingeschlossen in allen den Beschlüssen, welche über die Feier des kirchlichen Kultes erlassen wurden, wozu der Choralgesang als integrierender Teil gehört. Auch beim praktischen Vorgehen zu den betreffenden Reformen ist vom Choralgesang anfänglich nicht die Rede. Erst Gregor XIII. trat dieser Frage näher. Der Anstoß, den er gab, fand seinen Abschluß in der 1614 und 1615 auf Befehl Pauls V. aus der medicäischen Druckerei in Rom hervorgegangenen, zwei Foliobände umfassenden Ausgabe. Daß diese Ausgabe den Charakter einer offiziellen hat, kann nicht geleugnet werden, wenn auch in Bezug auf ihre praktische Einführung von seiten der kirchlichen Oberbehörde die höchste Loyalität obwaltete. Daß nun Pierluigi mit diesem Werke in Verbindung stehe, ist schon früher immer behauptet worden; doch stützte sich die Annahme teils nur auf Traditionen oder auf flüchtige Notizen, teils verstand sie wirkliche Zeugnisse nicht zu verwerten. Es ist das Verdienst, des Herrn Dr. Haberl, in die Sache durch überzeugende Dokumente Licht gebracht zu haben. Wir beabsichtigen

[1]) Kirchenmusikal. Jahrb. 1892, S. 96. Man darf hier nicht übersehen, daß gerade unter Pius IV. und vom Juni 1565 ab Pierluigi wie die wirklichen Sänger neun Scudi erhält, um ihn zu entlohnen auch für Kompositionen, die er noch veröffentlichen wird.

[2]) Erste Abschrift der **Missa Papæ Marcelli** im Musikarchiv von S. Maria Maggiore (Kirchenmusikalisches Jahrbuch a. a. O.

nun nicht, hier das reiche Material selbst mitzuteilen; der Leser möge uns nur gestatten, ihm die ganze Sache so vorzulegen, wie sie sich uns nach sorgfältigem Studium dokumentierter Thatsachen dargestellt hat. Wir stimmen dabei mit den Endresultaten des Dr. Haberl ganz überein.

1. Es ist eine durch Äußerungen Pierluigis selbst konstatierte Thatsache, daß er vom Papste mit der Verbesserung des Graduale beauftragt war, wie dies in seinem Schreiben vom 5. November 1578 an den Herzog von Mantua wörtlich steht: Con il graduale che nostro signore mi ha comandato che io emendi.

2. Über die Thätigkeit des Meisters, sich seines hohen und wichtigen Auftrages zu entledigen, liegen keine Nachrichten vor. Aus Aeußerungen desselben im ebengenannten Briefe möchte man fast glauben, daß er damals das Ordinarium Missæ für nahezu druckfertig gehalten habe. Thatsache ist aber, daß schon nach noch nicht zwei Monaten nach seinem Tode, am 29. März 1594, die Ritenkongregation sich mit der Drucklegung eines Graduale beschäftigte, welches kein anderes sein konnte als das von Palestrina besorgte. Die Kongregation bewilligte die Herausgabe nach vorhergegangener neuer Durchsicht — Cantus firmi *reformationem* antequam edatur diligenter recognoscendam censuit. Also eine weise Zurückhaltung! Es ist aber dabei Pierluigis Name nirgends erwähnt; die Angelegenheit wird rein objektiv genommen; es handelt sich um das vorliegende Werk, sein Meister bleibt aus dem Spiel.

3. Palestrina war ohne Testament gestorben; sein Sohn Igino, der des Vaters Talent reell zu schätzen wußte, kam also in den unbestrittenen Besitz des Nachlasses. Da nun Giovanni Guidetti in dem letzten Jahrzehnte von 1582 bis 1588 bereits mehrere, den streng liturgischen Gesang am Altare selbst enthaltende Bücher hatte erscheinen lassen,[1]) und das bei Peter Lichtenstein in Venedig 1580 erschienene Graduale trotz seiner großen Mängel und ohne kirchliche Approbation rasch eine weite Verbreitung gefunden hatte: so mußte in Rom die Frage entstehen, was denn aus der dem Pierluigi aufgetragenen Verbesserung des Graduale geworden sei. Da es sich nun nachher für einen Teil der eingereichten Arbeit ergab, daß er die geforderte Vollkommenheit durchaus nicht besaß, so drängt sich unwillkürlich die Vermutung auf, daß Igino das gesamte nachgelassene Material der Arbeit seines Vaters für das neue Graduale in Bausch und Bogen der Ritenkongregation unterbreitet habe, ohne Auswahl zu treffen zwischen Teilen, welche die verbessernde Hand desselben erfahren hatten, und jenen andern, die auf diese noch harrten. Die Kongregation nahm das Manuskript, gab Erlaubnis und auch Privilegien für die Drucklegung, ordnete aber zunächst eine nochmalige Revision des Ganzen durch Fachleute an. Den Auftrag, die Sache zu fördern, erhielt Kardinal Bourbon del Monte. Eine sechsgliedrige Kommission befaßte sich nun mit der Reformfrage des Chorals, welche aber schließlich die Sache an die beiden Schüler Palestrinas, Fr. Suriano und Fel. Anerio, devolvierte.

4. Igino hatte noch einen weitern Schritt gethan. Wohl im Vertrauen auf den Beschluß der Ritenkongregation vom 29. März 1594 hatte er einen Vertrag mit Raimondi, dem damaligen Direktor der medicäischen Druckerei, geschlossen, welcher ihm die wirklich hohe Summe von 2105 Scudi für das Manuskript sicherte. Als nun das Expertenurteil nicht nach Wunsch ausfiel und das vorliegende Manuskript für nicht druckreif erklärt wurde, entspann sich ein Prozeß zwischen Raimondi und Igino, der in zweiter Instanz an den Gerichtshof der Rota gelangte. Das Urteil, ein kleines juristisches Meisterstück, ist vom 22. Juni 1599. Der Zweck der Klagestellung des Raimondi war dadurch erreicht. Igino wurde abgewiesen, und Raimondi brauchte den Kaufschilling nicht zu bezahlen. Das Streitobjekt wurde aber später, als eine von Iginos Sachwalter, Cino, vorgelegte Korrektur des Kontraktes durch den Advokaten Raimondis, Parasoli, zurückgewiesen wurde (6. Oktober 1599) und Cino seine Rücknahme verweigerte (2. Oktober 1602), penes sacrum montem pietatis deponiert. Erst der Tod Iginos (9. Oktober 1610) erlöste es aus dieser Gefangenschaft, um 1614 und 1615 endlich ans Licht zu treten.

Für die Frage der Autorschaft Pierluigis ist jedoch nur noch der berufene Entscheid der Rota vom 2. Juni 1599 aufklärend. Aus ihm geht nämlich zweifellos hervor:

a) Die Verpflichtung der Auszahlung des Kaufschillings wurde bestritten, beziehungsweise verneint, weil der Kontrakt selbst hinfällig geworden sei.

b) Die Irritation des Vertrages wurde offenbar von Parasoli durch einen error substantialis eingeführt.

c) Dieser Irrtum von seiten des Käufers wurde dahin begründet, daß die hohe Kaufsumme einen ebenso hohen Schätzungswert des Käufers einschließt, daß dagegen das Expertenurteil über den reellen Wert der Sache wesentlich hinter diesem Schätzungsurteile des Käufers zurückbleiben mußte, weil es das Buch von Fehlern und Verschiedenheiten so voll erklärt, daß es nicht druckfertig sei. Dieser Mangel habe dem Käufer nicht von selbst auffallen können, weil es der Fachmänner bedurfte, ihn zu entdecken. Gleichsam als erschwerender Umstand wird angeführt, daß der Käufer das Buch, wie es lag, als von Pierluigi auf päpstlichen Befehl zusammengestellt, korrigiert und verbessert halten mußte, was aber in Bezug auf den Teil des Sanctuarium (proprium sanctorum) nach dem Zeugnisse der Experten nicht der Wahrheit entsprach. Es ändere an der Sache nichts, daß das Graduale de tempore wirklich verbessert sei, denn der abgemachte Kauf-

[1]) Cantus ecclesiasticus Passionis 1586; Cant. eccl. officii maioris hebd. 1587; Præfationes in cantu firmo 1588; ein Directorium chori schon 1582.

preis gehe auf das Ganze, und der Käufer hätte ein Stück ohne das andere nicht gekauft.

Diese Punkte mögen genügen. Sie lassen zwar zwischen den Zeilen lesen, daß Igino den Namen seines Vaters mißbraucht habe, um den kaufbegierigen Verleger zum raschen Abschlusse zu bringen; sie lassen aber nicht ersehen, daß das Urteil der Experten auch den von Palestrina vollendeten Teil traf. Es ist vielmehr das Gegenteil der Fall. Ebenso ist das Urteil ein Zeugnis, daß wir in dem einen Teile des medicäischen Graduale wirklich ein Werk der reformatorischen Thätigkeit Pierluigis vor uns haben.

Wenn wir nun das Werk selbst einer nähern Prüfung unterwerfen wollten, so müßte vor allem feststehen, welche Instruktionen Giovanni für seine Arbeit erhalten hatte. Leider läßt uns der Reichtum archivalischer Quellen gerade hier im Stiche. Aus allem aber geht hervor, daß es sich um eine Säuberung und Verbesserung bezw. Vereinfachung der betreffenden Gesänge handelte. Im Laufe der Zeit mußte auch die Forderung eintreten, daß die betreffenden Texte mit den Verbesserungen der liturgischen Bücher, besonders des Missale, in Einklang gebracht würden. Eine weitere Frage wäre, wie Palestrina selbst seine Aufgabe auffaßte. Hier dürfen wir vorab nicht alsogleich den Maßstab unserer Zeit anlegen, wo das einfache Moment des historischen Besitzes entscheidet, d. h. die beste älteste Lesart. Dieser Maßstab wurde damals nicht ganz verkannt, aber auch nicht als der einzig entscheidende anerkannt. Wir sehen dieses aus einer Aeußerung des schon genannten Benefiziaten von St. Peter, Giovanni Guidetti, in seinem Directorium chori von 1582, wo er sagt, er habe in zweifelhaften Fällen zwar die alten Antiphonarien und Psalterien unserer vatikanischen Basilika und auch neuere Ausgaben beraten und darnach geurteilt, sich aber damit nicht begnügen mögen, sondern das Werk zur Einsicht und Korrektur jenem Manne zugeschickt, der sicher als Fürst der Musikkunst gelten könne, dem Giovanni Pierluigi aus Palestrina, unserem Kapellmeister. So urteilte man damals über die Sache und die Fachkenntnis des Meisters. Daß das oben angeführte Urteil des Gerichtshofes der Rota ein Gleiches insinuiert, haben wir schon angegebeutet. Es war offenbar der Name und die Autorität seines Vaters, womit Igino den Gelehrten und Geschäftsmann Raimondi auf den Leim lockte. Ja selbst die Ritenkongregation scheint ihre Zustimmung vom 29. März 1594 wohl auch nur unter dem Gewichte des Meisternamens so rasch gegeben zu haben. Und schließlich, wenn ein Gregor XIII. eine Reform des Choralgesanges für geboten hält und Pierluigi damit beauftragt, so war er zweifellos überzeugt, daß der Musiker Kopf und Herz am rechten Fleck habe, um dieser Aufgabe zu genügen, wie es das Haupt der Kirche für das Wohl und die Würde derselben entsprechend hielt. Die Ansichten des Musikers mußten dem Papste doch wohl bekannt sein, und wenn er also diesem thatsächlich den Auftrag gibt, so erklärt er sich gewissermaßen einverstanden mit diesen Ansichten. In dem oben erwähnten Briefe Palestrinas an den Herzog von Mantua finden sich auch ein paar Worte, welche einigermaßen andeuten, wie er selbst seine Aufgabe sich dachte. Der Fürst hatte ihn wahrscheinlich ersucht, für die Choralsänger der herzoglichen Kapelle das Ordinarium Missæ zu redigieren. Pierluigi schreibt nun, er habe in der Messe, die er zunächst dem Herzog übersendet, den Canto fermo bald um eine Quinte, bald um eine Oktave höher transponiert, damit mehr Leben hineinkomme, was dem vierten Tone von Natur aus nicht so eigen sei. Es ist ihm also um eine hellere Klangwirkung zu thun. Gleich darauf sagt er dann, er würde es als größte Gunsterweisung betrachten, auch den Rest des Chorals zu erhalten, um ihn gut zu reinigen von Barbarismen und von unschönen Klängen — poi che cosi ben purgato da barbarismi et dai mali suoni. Was mag er wohl unter diesen barbarismi verstanden haben? Rohe Auswüchse? Wir glauben kaum. Vielleicht meint er die überreichen fremden Verzierungen, welche durch den Kunstgesang der ausländischen Sänger — der Niederländer besonders — in die ältern Choralmelodieen hineingeraten sein mochten. Und die mali suoni? Das mögen ihm zu harte Melodieenfortschritte gewesen sein. Einen kleinen Kommentar zu diesen Auslassungen könnte man vielleicht in seinen polyphonen Kompositionen finden, wo er auch die zu Grunde liegenden Choralmotive bisweilen vereinfacht und den Intervallenfortschritt zu Gunsten des angenehmern Melodienflusses ändert. Es ist geradezu unerträglich, wenn man Pierluigi als Ignoranten im Canto fermo hinstellen will, als habe er Natur und Wesen dieses Kirchengesanges nicht verstanden. Allein es ist auch nicht zu leugnen, daß er sich die Sache nicht so angesehen haben mag, sie nicht so aufgefaßt haben wird, wie sich diese mancher Choraltheoretiker der Gegenwart zurechtlegt. Ihm war der Choral nicht Geschichte, sondern Leben und That. Jedes Blatt seiner Werke zeigt, daß Kirchenmusik und Choral sich in ihm zu einem Begriffe verschmolzen haben. Seine Musik geht im Choral auf; was Wunder, wenn er den Choral auch bisweilen in seine Musik hätte aufgehen lassen? Sein Auftrag war, den Choral zu reformieren. So wollte es der Papst. Daß ein Mann, wie Palestrina sich uns darstellt, gegen seine Instruktion gehandelt habe, daß er leichten Fußes über deren Schranken hinausgeschritten sei, daß er der Künstlerlaune die ehrwürdige sichere Thatsache opfern wollte: das glaube, wer will! wir können es nicht glauben. Princeps musicæ ecclesiasticæ!

Wir haben nun dem Fürsten der Kirchenmusik auf sein eigenstes Gebiet zu folgen, ihn herrschen zu sehen in seinen Kunstwerken. Wenn jedes Kunstwerk die kunstschöne Verwirklichung einer Idee durch das betreffende Kunstmittel ist, dann muß der Fürst der Kirchenmusik die kirchliche Idee in mehr als gewöhnlichem Grade und mit Auszeichnung in seinen Werken zum kunstschönen Ausdrucke gebracht haben. Und das



that er auch. Nicht nur die verschiedenen Vorreden zu den Bänden seiner Meßkompositionen sagen es, sondern gerade diese Werke selbst in ihrer großen Zahl, ihrer hohen Vollendung und unbeschreiblichen Weihe, wie sie in ihnen und über ihnen ruht, beweisen es, daß in ihrem Meister der echt katholische Gedanke wirksam lebte, der Kern des gesamten kirchlichen Kultus sei die heilige Messe und ihre Verherrlichung, also das erste Objekt der Kunstthätigkeit in der Kirche. Palestrina hat unseres Wissens dreiundneunzig Messen komponiert, neununddreißig zu vier, achtundzwanzig zu fünf, einundzwanzig zu sechs und fünf zu acht Stimmen. Wenn auch nicht alle auf gleicher Stufe der Vollendung stehen, so sind dafür viele Kunstwerke von so hohem inneren Werte, daß sie als solche werden gelten müssen, solange es überhaupt eine Musik gibt. Ein Zug aber verleugnet sich in keiner von ihnen, das ist die Andacht, welche sich im Benedictus ausspricht. Wie wundervoll zart kommt sie nicht hier, z. B. in der Missa brevis, zur Erscheinung! Palestrina hat sich hier selbst den funkelndsten Juwel geschliffen für seine Fürstenkrone als princeps musicæ. Auffallend ist auch, daß er nur wenige seiner Messen über Motive weltlicher Lieder schrieb. Es sind deren nur sieben.[1]) Dagegen hat er seine schönsten Gedanken geradezu aus dem Chorale genommen. Wie reizend schön hebt nicht das Kyrie in der Missa: Assumpta est Maria an! Wer das Choralmotiv der Antiphon kennt, wird angemutet, als entknospe sich auf einmal eine schöne, duftige Rose. Pierluigi hat in seinen Messen jedenfalls zwei Dinge bewiesen: einmal, wie außerordentlich bildungsfähig die dem Choral entlehnten Motive sind, und dann, daß er den Choral schätzte und kannte und durch durch kannte. Wer den Altmeister meistern will in der Kenntnis des Chorales, soll allererst eine Missa Lauda Sion oder Iste Confessor etc. schreiben.[2]) Sagen wir es gleich heraus, das Anschließen an den Choral, die Verwandtschaft mit ihm, dies Durchklingen choralartiger Themen ist der unterscheidende Zug palestrinischer Meßkompositionen, die mit ihren breiten, langgesponnenen Motiven immer choralartig und deshalb eminent kirchlich klingen. Der kirchliche Geist des Meisters offenbart sich auch in seiner übrigen kompositorischen Thätigkeit auf außergewöhnliche Weise. Seine Kompositionen sind ins liturgische Leben der Kirche hineingeschrieben, leben und weben in ihm. So präsentieren sich das große Hymnenwerk, so die prächtigen Kompositionen zu den Kirchentönen des Magnifikat, die Lamentationen, die Improperien und alle die herrlichen Kunstwerke, die nie ganz verklingen konnten und nie ganz verklingen werden, die immer wirken werden, wie das Kunstwerk der Liturgie selbst, mit dem sie eins sind.

Demselben Zwecke sind auch die zahlreichen Motettenkompositionen geweiht. Welch ein tiefes Empfinden liegt nicht in diesen Meisterwerken und haucht sich hinaus als Sehnen der Andacht oder jubelt sich hinaus als Freude der Andacht! Und wie weiß der Meister hier den Ton zu treffen, der die entsprechenden liturgischen Gebete und Handlungen durchzieht! Das feingefügte Pueri Hebræorum mit seinem festen portantes ramos olivarum und mit seinem frischen, echt knabenhaften Aufjauchzen im Hosanna — der wie vom Himmel strömende Pfingstjubel des Dum complerentur dies Pentecostes — das ebenso einfache als engelfromme Alma Redemptoris mater mit dem anbetenden Staunen bei natura mirante: sie alle[1]) setzen den Riesen im künstlerischen Schaffen voraus, in dessen Brust aber ein kindliches Herz schlug mit jenem mächtigen und heiligen Pulsschlage des Lebens der Kirche, wie sie es durchlebt in der Liturgie ihres Kirchenjahres. Daß der Meister dieser Kraft stets und ganz folgen konnte, war eben die Höhe seiner Meisterschaft. Er beherrschte im Vollmaße

[1]) Darunter die Missa Vestiva i colli, deren Motive dem gleichnamigen Madrigal Giovannis entlehnt sind und in ihrer Geschmeidigkeit und ihrem leichten Flusse die Messe wie mit einem Frühlingswehen durchziehen, das vereint mit dem heiligen Texte eine wahre Osterfreude zum Ausdrucke bringt.

[2]) Wie Pierluigi den Choral zu fassen verstand, sehe man aus seiner Missa In minoribus duplicibus (XXIII, 26). Daß indessen auch die neueste Musik die Choralmotive mit ebensoviel Geschick als Erfolg verwenden kann, zeigt wiederum Cyrill Kistlers großartiges Musikdrama „Baldurs Tod“. Man muß dabei allerdings zunächst die Gestaltungskraft und Technik des Komponisten bewundern; allein man darf auch nicht das Sprichwort vergessen: „Wo nichts ist, hat der Kaiser 's Recht verloren.“

[1]) Pueri Hebr. V. 172. Dum complerentur I, 111. Alma Redempt. VII, 73.

die Mittel und Formen seiner Kunst. Das ermöglicht ihm vorab die reine und wichtige Wiedergabe des Textes in einer meisterhaften Textdeklamation. Er hat nicht den Reichtum der Kunstmittel unserer modernen Tonkunst zur Verfügung, nicht all die verschiedenen Klangfarben der Instrumente zu seinen Diensten, nicht die mächtig packenden Reize der modernen Harmoniebildung an der Hand: zwei, drei, vier, acht menschliche Stimmen führen die langhinziehenden Melodieen und verbinden sich nebenbei zu Harmonieen in den einfachsten, natürlichsten Kombinationen der Klänge. Das ist alles. Und welche Wirkungen erzielt nicht der Meister damit! Man stelle einmal das Benedictus der Missa brevis und das der Missa Iste Confessor nebeneinander, und man wird zugestehen müssen: der Alte verstand die Menschenstimmen ebenso wirkungsvoll zu gruppieren wie ein Richard Wagner sein reiches Orchester. Wie gewaltig kann er nicht andrängen, wenn er seine sechs oder acht Stimmen einmal zu einem kombinierten Angriff auf den Hörer vereinigt! Der Schluß des Credo in der Missa Papæ Marcelli, ihr Osanna oder nur ihr qui locutus est prophetas genügen, das zu beweisen. Oder soll es der Einsatz der beiden Chöre im Stabat mater bei dem O quam tristis etc. demonstrieren? Gerade in den Mittelsätzen dieser ausgedehnten Komposition bewährt sich hervorragend die Feinfühligkeit Palestrinas in Benutzung seiner so beschränkten Mittel. Nicht nur für den verschiedenen Ausdruck der Ideen, sondern auch für den Wechsel der Klangwirkung selbst weiß er, trotz aller Kargheit seiner Mittel, auf eine Weise zu sorgen, daß alle Eintönigkeit verschwindet. Dabei ist alles so ungesucht und einfach, als müßte es jetzt so sein.

Daß Pierluigi die musikalische Form im vollendeten Maße beherrschte, ist von den größten Musikern stets anerkannt worden. Palestrina hat, wie Ambros sagt, die niederländische Kunst strengster Richtung zu einer Art Palästra gemacht, welche seinem Geiste eine ganz andere Schnellkraft und Gelenkigkeit gab. „Die vollständigste Beherrschung des Tonsatzes, selbst in seinen verwickeltsten Kombinationen, welche Palestrina auf diesem Wege gewann, machte es ihm möglich, sich auf die Grundlage des kunstvollsten Tonsatzes, dessen Technik allein schon der höchsten Bewunderung wert ist, zur freien Schönheit zu erheben und uns nirgends die Last und Mühe des ‚Machens' empfinden zu lassen, sondern, mit Götterleichtigkeit schaffend, nicht allein die volle Kraft, sondern auch die ganze Anmut seines Genius zu entwickeln." [1])

Einen andern echten Charakterzug der Musik Palestrinas als Kirchenmusik wollen wir mit einer Stelle einführen aus der Abhandlung von Philipp Spitta: „Palestrina im 16. und 19. Jahrhundert", welche im 7. Hefte (April 1894) der „Deutschen Rundschau" erschien. „Verständlichkeit des Textes forderte die Kirche, und Palestrina gab sie .... Bewunderungswürdig ist, wie Palestrina die Mittel gleichzeitigen Aussprechens desselben Textes in mehreren Stimmen und des Vokalisierens einer oder einiger Stimmen gegen textführende andere verwendet. Deutliche Aussprache der Sänger vorausgesetzt, wird derjenige, der überhaupt gewohnt ist, gesungene Worte aufzunehmen, fast nie bei ihm über den Text im unklaren bleiben; dort, wo eine gewisse Wortreihe zum erstenmal auftritt, ist es fast unmöglich, sie nicht voll zu verstehen; bei weitern Verwendungen derselben darf dann mit Grund auf die Erinnerungskraft des Hörers gerechnet werden. Solchergestalt genügt er, soweit möglich, der Idee des antiken Melos und schafft zugleich jenen schlackenlosen, weichschwebenden Klang, den nur zusammentönende Menschenstimmen hergeben, und der, wenn er aus Knabenmunde vernehmbar wird, mit gutem Recht seraphisch genannt werden kann." [2]) Das ist durchaus wahr. Der tiefere Grund dieses Vorzuges palestrinischer Musik liegt aber, wie es scheint, in der wohlberechneten Verbindung des homophonen und polyphonen Tonsatzes. Deshalb macht er sich auch besonders bemerklich in weiter ausgesponnenen Tonsätzen, wo ein solcher Wechsel mehr eintreten kann, z. B. im Credo der Messen, in den großen Motetten, wie Vidi turbam magnam, Fuit homo 2c. Bei Pierluigi paßt eben alles aufeinander.

Soll das Kunstwerk wirklich ein solches sein, so genügt nicht allein die Vollkommenheit seines Inhaltes für sich, noch die Vollendung seiner Formen für sich genommen,

[1]) IV, 24.

[2]) A. a. O. S. 85 und 86.

sondern Inhalt und Form müssen sich zur Einheit verschmelzen, zur Gesamtwirkung vereinigen. Der Inhalt darf in der Form nicht bloß kostbar gefaßt ruhen, sondern er muß in ihr zur Erscheinung treten, wirksam werden, zur Auffassung kommen. Das verlangt die Natur des Kunstwerkes, das der Vernunftbegriff des Schönen und der Schönheit in uns, der sich mit dem kategorischen Imperativ solcher Urbegriffe immer geltend machen wird und eben mit seiner urwüchsigen Kraft so vorwärts drängt, daß er immer die tiefste Ursache der Entwicklung menschlicher Kunstthätigkeit war und ist und bleiben wird. Durch die Vervollkommnung der musikalischen Technik in der Ausbildung des Kontrapunktes war das formelle Element der Musik beziehungsweise ausgebildet, es war darstellungsfähig geworden. Allein die Lust am technischen Schaffen hatte die erfinderischen Meister in ihrem Zauber so gefangen, daß sie der Stimme der Natur kein rechtes Gehör mehr gaben und vor allem ihre Schaffenskraft im künstlichen Aufbau möglichst komplizierter harmonischer Verbindungen der einzelnen Stimmen zeigen wollten und verbrauchten. Das gilt vorwiegend gerade von ihren kirchlichen Kompositionen. Wie im Choral die Töne seiner Melodieen nicht zum eigentlichen Ausdrucksmittel, sondern nur zum feierlichern, edlern, gleichsam kostbarern Vehikel der Worte werden, so war dies auch in den musikalischen Gebilden des kontrapunktischen Kirchengesanges der Fall. Sie wollten nicht ausdrücken, was sie sagen, sondern es nur künstlicher, formvollendeter, kostbarer durch die Kunstthätigkeit sagen.

Die Sache mußte sich anders gestalten beim weltlichen Lied, beim Madrigal. Abgesehen davon, daß es nicht selten seinen Witz schon frisch aus dem Volksliede nahm und dessen Wirkung also nicht verderben durfte, verlangte hier der Zweck, daß man die in der Muttersprache gebrachten Worte auch besser verstehe und daß dies Verständnis durch die Vielstimmigkeit auch in sich gehoben, gefälliger, schöner werde. So mußte das Madrigal einerseits die Tonsetzer zwingen, ihren unbändigen kontrapunktischen Gelüsten Zaum und Zügel anzulegen, und andererseits auf ein Ersatzmittel zu sinnen, ihre Kunst zwar noch zur Geltung zu bringen, aber doch vor allem das einzuführen, was wir Ausdruck nennen. Vom Madrigal war nun der Übergang zur Motette leicht und deshalb unvermeidlich, sobald echte Künstlernaturen thätig waren, die trotz der Raison der Instinkt ihres Genies führte. Palestrina hat nun verhältnismäßig mit der Madrigalkomposition wenig sich befaßt, aber er hat sie doch auch sein Leben lang geübt, und selbstverständlich als Künstler seiner Begabung und seines Könnens. Ein gar zu großer Unterschied ist nun wegen der beiderseits gleichen materiellen Grundlage und formellen Technik nicht; aber ein Unterschied besteht doch, wenn es auch geübtere Augen sein müssen, ihn zu bemerken. Dies bei Pierluigi umsomehr, als seine Texte immer auf einem gewissen vornehmern Niveau sich bewegen als die des Orlando. Besonders tritt aber das Bestreben auf, in den musikalischen Gebilden durch sogenannte Tonmalerei den Textgedanken zu illustrieren. Dieses muß sich freilich vorzüglich auf die melodische Führung der Stimmen beschränken, aber es geschieht doch auch schon mancher kecke und feste Griff, um durch die Harmonie zu wirken. Seine Erfahrungen hierin mußte der Meister um so unwillkürlicher auf den Boden der kirchlichen Musik übertragen, als ein großer Teil seiner Madrigale schon religiösen Text haben und ein anderer Teil seiner auf lateinische Bibeltexte gefertigten Kompositionen diesen naturgemäß nähertrat, da sie nicht eine eigentlich liturgische Bestimmung hatten. Das werden jedem, der es sehen will, gerade am deutlichsten seine Prachtkompositionen der Texte aus dem Hohen Liede zeigen. Sie lassen so recht erkennen, wie sich des Meisters tief religiöser Sinn dieser Ausdrucksmittel mit einer gewissen Befriedigung bedient, um nicht nur das heilige Liebeswort, sondern auch seine fromm geläuterte Seele, die nicht umsonst von der Hand des heiligen Philippus geführt wurde, hinauszusingen. Auch wo es sich mehr um plastischen Ausdruck der Musik handelt, thut der Meister schon recht tüchtige Griffe. Man nehme nur die Motetten über Textworte aus Esther, 15, 12—14 und 16—17. Es ist ein wirkliches Ringen, sowohl in melodischer wie in harmonischer Gestaltung den sachlichen Ausdruck aus dem Gewebe und Gewirre des Kontrapunktes ans Licht zu bringen. Wie bezeichnend ist die Klangwirkung schon gleich am Anfange, besonders im 12. und 13. Takt, wenn in weit-

gespannter Harmonie C-dur-Akkord) der erste Alt, der zuvor seine Stimme vom zweigestrichenen C zweimal im raschen Quintenfall bis ins kleine G hinabsenkte, dort gleichsam sich von der sorglichen Angst aufraffend, im raschen und weiten Oktavenschritt nochmals hineinruft: Quid habes Esther? — Hierauf die Stelle: Accede igitur et tange sceptrum meum, wo der Cantus seine breite Melodie wie festen Fußes über den andern Stimmen hinführt. Endlich der Schluß: Cur mihi non loqueris? Gleich herrliche Partien bietet der zweite Teil: Vidi te Domine. Wie sinnig drückt nicht die erste Stimme die Stimmung aus, wenn sie bei den Worten: et conturbatum est cor meum, nochmals wie mit ängstlichem Flügelschlag einer schüchternen Taube vom eingestrichenen F sich in seine Oktave schwingt und dann, zögernd herabsteigend, vier volle Takte, wie von Furcht gebannt, auf dem F ausklingt![1]) Geradezu überwältigend ist aber die Führung derselben Stimme gegen Ende, wenn sie beginnt: valde enim mirabilis es Domine. Das ist echter, lauterer musikalischer Effekt. Und doch sind diese herrlichen Melodieen nicht dem Chorale entfremdet, sie bleiben durchweg in seiner Haltung, wenn auch ihr Schritt freier und fester wird. Vollendete oder besser erhabene Anwendung musikalischen Ausdruckes zur Wiedergabe des Gedankens bietet auch das zweichörige Stabat mater, überhaupt eines der größten Werke nicht nur der Kunst Palestrinas, sondern aller Musik. Wie einfach ist das Mittel der Stimmführung des Altes im zweiten Chor zum Ausdrucke des pertransivit gladius! Dann die Schlußstelle des ersten Teiles: dum emisit spiritum, mit ihrem Schmerzensruf im Sopran des zweiten Chores, dem Hinziehen in den Mittelstimmen in beiden Chören und den Schlußschritten der beiden Bässe, wenn der des zweiten Chores in die Quarte hinaufhaucht, während sein Kollege im ersten Chor sich, wie ad inferos descendens, in die Quinte hinabsenkt. Und nochmals — wie einfach sind nicht die Mittel und wie weiß sich nicht der Künstler innerhalb so enger Grenzen sicher, aber immer einheitlich und doch in wohlthuendem Wechsel zu bewegen!

Es ist eben die künstlerische Beherrschung seiner Mittel und seiner selbst, welche dem princeps musicæ sein Scepter in die Hand drückt. Es fällt wohl jedem auf, daß gerade die durch musikalischen Ausdruck hervorragenden Stellen in Palestrinas Kompositionen die Homophonie in den Vordergrund stellen und die Polyphonie dieser gleichsam als Füllwerk unterordnen. Es war ihm nicht entgangen, daß die eigentliche Klangwirkung nur im faßbaren ruhigen Zusammenklingen der Stimmen zuwege kommen kann, wenn die Melodie, von der ganzen Kraft der Harmonie getragen, aus dieser gleichsam auftaucht. Das war unbestreitbar sein Kunstgriff in der Missa Papæ Marcelli, womit er heutzutage noch ebenso wirkt auf uns Kinder des 19. Jahrhunderts, wie auf die römischen Eminenzen im 16. Jahrhundert. Und was er damals that, war nicht etwas Zufälliges, Unbewußtes. Er versäumte nicht, sein Mittelchen auch später und anderswo hervorzuholen. Mit so viel Glück aber wie in der Missa Papæ Marcelli hat er es — scheint uns wenigstens — nie wieder angegriffen. Mit ihr zieht er darum auch, wie mit einer Siegesfahne, triumphierend durch die Welt, Sinn und Herz immer wieder für sich erobernd, daß man, staunend über sein Werk und seine Kunst, stets wieder ihn anstaunt als den Fürsten der Kirchenmusik.

Damals, als Pierluigi in der ewigen Stadt seine Missa Papæ Marcelli in einfacher, schmuckloser Handschrift nach dem Palast des Kardinals Vitellozzi gebracht haben mochte, war in der bayerischen Hauptstadt an der Isar der erste Teil jenes großartigen Prachtwerkes vollendet worden, womit der kunstsinnige Herzog Albrecht V. das herrlichste Tonwerk seines Hofkapellmeisters Orlando di Lasso — die sieben Bußpsalmen — auszeichnen und verewigen wollte.[1]) „Wird

[1]) Eine ähnliche Stelle findet sich in der Motette Sicut cervus desiderat, wo der Alt auf den Worten fontes aquarum austönt, während die andern Stimmen schon weiter schreiten. Sehr charakteristisch, so unscheinbar es sich darstellt, ist auch die Stelle in der fünfstimmigen Motette Jubilate Deo (V, 70, Takt 13), wo bei dem introite drei Stimmen eine ganze Note haben, als zögerten sie noch in Ehrfurcht.

[1]) Albrecht V. war von der Komposition der sieben Bußpsalmen so entzückt, daß er nicht nur ihren Meister zu seinem obersten Kapellmeister ernannte, sondern auch das Werk selbst durch den Hofkanzleischreiber Mathias Frißhammer von München in mehrere Foliobände auf Pergament prächtig schreiben und durch seinen Hofmaler Hans Mielich mit Malereien kunstvoll ausstatten ließ. Die Saffian-

von Meisterwerken der Musik aus dem sechzehnten Jahrhundert gesprochen," schreibt Ambros,[1]) „so denkt wohl jeder zunächst an diese Psalmen und an Palestrinas Missa Papæ Marcelli." So wäre also eine goldene Brücke geschlagen, welche uns von dem goldenen Meister hinüberführt zu seinem ihm ebenbürtigen Zeitgenossen Orlando. Und wie es der Zufall will — der prunklose Band, der das verborgene Kleinod der Missa Papæ marcelli barg, und die prunkhaften Foliobände, welche Dr. Samuel Quichelberg in zwei Extrafoliobänden der Nachwelt beschreiben mußte, kennzeichnen aufs treffendste den Boden, auf welchem die beiden Fürsten der Tonkunst selbst standen, als sie ihre Kunstwerke schufen, und charakterisieren ebendeshalb auch dieses ihr Schaffen.

Wie um Pierluigis Jugendzeit, so hat auch um Orlandos früheste Lebensjahre die Sage ihr unsicher schillerndes Gewebe gesponnen. Indessen fließen für ihn die Quellen doch nicht nur reichlicher, sondern auch verlässiger, und in neuester Zeit haben die sorgfältigen archivalischen Studien entsprungenen Arbeiten von E. v. Destouches, Sandberger und besonders wiederum von Haberl die wünschenswerteste Klarheit gebracht.[2])

Lassus: Orlandus de Lassus, Orlando di Lasso, Rolando Lassus und Lassé und wie die Abänderungen und Entstellungen seines Familiennamens Roland de Lattre[3]) alle heißen mögen, wurde in Mons im Hennegau geboren. Sein Geburtsjahr ist ebenso unsicher übermittelt wie das Pierluigis und variirt zwischen 1520 und 1532. Dr. Haberl entscheidet sich für die letztere Zahl, woraus allerdings die außerordentlich frühe Reife des jungen Roland für künstlerisches Schaffen gefolgert werden müßte, da nach Delmottes Notice biographique sur Roland de Lattre die erste bekannte Komposition desselben 1545 in Venedig in die Öffentlichkeit getreten wäre. Dr. Haberl aber setzt dafür das Jahr 1552, also das zwanzigste Jahr, an.[1]) Der Knabe Roland soll in der St. Nikolauskirche seiner Vaterstadt gesungen und dabei eine so außerordentlich schöne Stimme zu Gehör gebracht haben, daß man das Wunderkind seinen Eltern wiederholt entführen wollte. Auch Ferdinand von Gonzaga, Karl V. General und Vizekönig von Sizilien, soll bei seinem Aufenthalte in Saint-Didier davon so bestrickt worden sein, daß er den Knaben zu sich nehmen wollte. Anderer Nachricht zufolge, trieb ein schweres Familienunglück — der Vater soll wegen Falschmünzerei zur entehrenden Strafe verurteilt worden sein, mit einer Kette falscher Münzen um den Hals dreimal um das Hochgericht herumzugehen — den Knaben in die fremde Welt hinaus, um in ihr unter dem veränderten Namen Orlando di Lasso Hilfe und Dienst bei dem genannten General zu suchen. Mit diesem kam er nach Mailand und von da nach Sizilien. Später verließ er jenen hohen Gönner und schloß sich an Konstantin Castriotto an, der ihn nach Neapel brachte, wo er bei dem Marquis de la Terza mehrere Jahre weilte. Auch nach

---

einbände besorgte Kaspar Ritter, und der Goldschmied Georg Segkheim, von Geburt ein Ungar, mußte sie mit Silber von emaillierter Arbeit schön und kostbar beschlagen. Das Prachtwerk, ein wahres Nationalwerk, gehört zu den Schätzen der königlichen bayerischen Hof- und Staatsbibliothek zu München.

[1]) Geschichte der Musik (3. Aufl.) 362.

[2]) Eine ebenso anmutige als belehrende Schrift über Orlando lieferte schon 1878 Dr. Wilhelm Bäumker in der bei Herder in Freiburg erschienenen Sammlung historischer Bildnisse, vierte Serie, IV, unter dem Titel: Orlandus de Lassus, der letzte große Meister der niederländischen Tonschule. Der hochwürdige Herr Verfasser sollte diese, wie seine Palestrina-Biographie (ebend. I, 1877) in neuer Bearbeitung erscheinen lassen. Von dem Verfasser erschien ein kurzer Abriß des Lebens und der Werke Orlandos im 18. Bande (1883) der „Allgemeinen Deutschen Biographie" S. 1 ff.

[3]) Die Nachweise in dem unten besprochenen Werke von Jules Declève zwingen zur Annahme, daß Orlando (Roland) nie den Namen Lattre gebrauchte und trug, sondern Lassus hieß. Declève schreibt S. 3: „De Lassus est un nom français et wallon . . . Lassus signifie tout simplement là sus, là dessus, là haut, et ce n'est que par plaisanterie que Roland a parfois traduit son nom par fatigué, lassé, ennuyé (lassus.)" F. X. H.

[1]) Diese Angabe beruht auf einem Irrtum des Bearbeiters von Delmotte. Dehn und nach ihm Eitner wähnten die Bibliothek in Bologna im Besitz des Lib. I. Mot. zu vier Stimmen aus dem Jahre 1545; ein solches existiert dort nicht, wie auch der zweite Band des Catalogo von Gaspari-Parisini erweist. Die Angabe im kirchenmusikalischen Jahrbuche 1894, S. 88, daß Orlando um 1552 zum erstenmal für die Öffentlichkeit komponierte, beruht auf der Vermutung, daß der Jüngling die beiden 1555 zu Venedig und im gleichen Jahre zu Antwerpen erschienenen Werke bereits 1552 vorbereitet haben mußte, da dieselben ziemlich umfangreich sind, und auch für den Druck eine gewisse Zeit benötigt war. Vor 1555 ist kein Werk von Lassus in der Bibliographie nachzuweisen. F. X. H.

Rom kam der junge Künstler, der durch seine große Begabung und lebensfrische Heiterkeit sich überall Freunde zu gewinnen wußte. Rein aus der Luft gegriffen ist aber die Nachricht, daß Orlando eine Zeitlang Kapellmeister an S. Giovanni in Laterano gewesen sei. Ob und wie er bei seinem Aufenthalte in Rom mit Giovanni Pierluigi zusammentraf, ist nicht zu ermitteln. Auch für seinen spätern Aufenthalt in der Ewigen Stadt (1574) läßt sich eine nähere Bekanntschaft der beiden Großmeister nicht nachweisen. Daß ihre Kompositionen in ein paar Sammelwerken nebeneinander erscheinen, beweist sehr wenig. Ebensowenig beweist die Stilverwandtschaft einiger Kompositionen Palestrinas mit solchen Orlandos, z. B. die vierte Messe im 15. Bande der Messen (XXIV) oder die dritte im 11. (XX) Bande. Solche Berührungspunkte sind auch ohne persönliche Annäherung möglich. Daß Pierluigi über die damaligen günstigen Verhältnisse der Musik und der Musiker im Bayerlande nicht schlecht unterrichtet war, bezeugt seine Widmung des fünften Buches der Messen an Herzog Wilhelm. Davon war ja, wie er sagt, der glorioſe Ruf schon durch die ganze Welt gegangen durch die von allen Seiten her berufenen, reichst bezahlten Sänger und die Komponisten, die der splendide Fürst für ihre Dedikationen mira liberalitate entlohnte. Er wußte auch, daß der Herzog an solchen Werken eben keinen Mangel litt, sondern damit allerseits überflutet wurde: „Etsi igitur Musicorum operum multitudine iam ita abundes, ut plane verear, ne, uti dici solet, Noctuas Athenas.“ Der arme Pierluigi! Er hatte, wie er dankbar gesteht, auch schon etwas von der freigebigen Hand des Wittelsbachers erfahren und trug nun aus purer Dankbarkeit seine Eulen doch nach Neu-Athen am Isarstrande. Ob dies alles aber auf eine Verbindung mit Orlando schließen lasse, möchte schwer zu behaupten sein. Die Menschen haben ihre Mucken, und die Musici sind dabei nicht als die letzten zu rangieren.[1]) Wenn die Niederländer dem Italiener nicht übermäßig sympathisch waren, wäre dies nach den Vorgängen in der päpstlichen Sängerkapelle gerade nicht unbegreiflich. Auch mag der lebensfrohe, weitgereiste, weltgeriebene Orlando dem gemessenen Römer, der nur den Weg vom Sabinergebirge nach den drei Hauptbasiliken Roms durchmessen hatte, etwas wildfremd vorgekommen und unverständlich geblieben sein.

Für Orlandos künstlerische Ausbildung waren seine Jugendschicksale von unbestreitbarem Einflusse. Sie mußten in ihm jenen Zug zum Ausdrucke bringen, den Proske in der Einleitung zur Musica divina so treffend präzisierte, indem er schrieb: „Lassus hatte das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speziell Italienische, Niederländische, Deutsche oder Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte.“ Lassus war in der That eine Art kosmopolitischer Natur. Schon der Umstand, daß er sich in mehreren Sprachen ausdrücken konnte, befähigte ihn auch, seine Madrigale in ihnen zu komponieren, wodurch er selbstverständlich weiterhin bekannt werden mußte. Dabei hatte er sich jene Freiheit des Umganges erworben, die er auch nicht darangab den fürstlichen Persönlichkeiten gegenüber, mit denen er als Künstler zu thun hatte. Ein Stachel scheint ihm dabei allerdings sitzen geblieben zu sein. Es ist die Sorge für sein oder noch mehr der Seinigen gutes zeitliches Auskommen. Diese, wie für ihn die Verhältnisse lagen, gewiß unbegründete Furcht umnachtete sogar gegen Ende seines Lebens seinen Geist, so daß er „so selzam worden“ und „die melangoley an ihn kumen“ und seine Gattin dies Elend mit gedriebten Herzen“ der Herzogin Maximiliana klagte, damit sie ihren Bruder, den Herzog, aufklären möge ob „seins seltzamen Kopfs, der ja nur durch sein kunst und große arwaidt in so viel fandasey kum.“ Da hatte Frau Regina Lassin recht. Nachdem er als Knabe an fremde Hilfe gewiesen war, bald aber des eigenen Glückes Schmied geworden, brachte die Aufregung und Anstrengung seines unermüdlichen künstlerischen Schaffens den gealterten Mann, der sonst meinte, „weil im got gesundt gebe, kin und mig er nit feiern“, in eine geistige Abspannung, in der sich dann die Erinnerung an des Knaben Verlassenheit in den Vordergrund der Ideen drängte, und ihm ist davon „ein fandasey kumen“.

Aus Rom soll ihn zarte Kindesliebe in die Heimat zurückgeführt haben, da er die

[1]) Man neige sich in genere und in specie vor diesem neckischen Satze des HH. Zunftkollegen! F. X. H.



schwer erkrankten Eltern noch einmal sehen und ihrer pflegen wollte. Er traf sie jedoch nicht mehr am Leben und verließ deshalb bald wieder die Vaterstadt, um in Gesellschaft des Edelmannes Julius Cäsar Brancaccio, eines großen Freundes der schönen Künste, eine Reise durch Frankreich und sogar nach England zu machen. Als er dann abermals in sein Vaterland zurückgekehrt war, weilte er auf längere Zeit in Antwerpen. Hier genoß er den anregenden Umgang und die ehrende Freundschaft angesehener und berühmter Männer und erfreute sich besonders der Gunst des Bischofs von Arras, der später als Kardinal unter dem Namen Granvella eine so hervorragende Rolle spielte, dem er auch 1556 sein in Antwerpen bei Johann Lätio erschienenes, mit einem kaiserlichen Privilegium gegen Nachdruck versehenes Werk dedizierte: Il primo libro de Motetti à cinque voci nuovamente posti in luce. Aber schon im Beginn des nächsten Jahres (1557) finden wir Orlando de Lassus am herzoglichen Hofe in München als Hofmusikus angestellt mit netto 180 Fl. 3 Kr. und 15 D. Jahresgehalt. Seine Kompositionen hatten ihm einen Namen gemacht, und der Herzog hatte ihn eingeladen, in seine Dienste zu treten. Wie er sich in der Isarstadt bald sicher und heimisch fühlte, beweist schon der eine Umstand, daß er sich dort bereits im folgenden Jahre (1558) mit einer herzoglichen Kammerdienerin, der „Edl. und tugendhafften Regina Weckhingerin", verheiratete. Wieder ein Jahr darauf, machte er sich im Auftrage seines fürstlichen Herrn an die Komposition der sieben Bußpsalmen, seines größten Meisterwerkes. Damals gab er auch Unterricht im Zinkenblasen. Im Jahre 1562 wurde er oberster Kapellmeister. So hatte er, was sich sein Künstlerherz nur wünschen konnte. Er stand an der Spitze der ersten Kapelle in Europa, welche nur perfekte Musiker zu ihren Mitgliedern zählte. Es gehörten zu ihr sechzehn Diskantknaben, dreizehn Altisten, vierzehn Tenoristen, zwölf Bassisten, dazu etwa dreißig Instrumentalisten. Die Sänger hatten jeden Morgen beim Hochamte, am Sonnabend und an den gebotenen Feiertagen auch zur Vesper zu erscheinen. An Sonn- und Festtagen waren beim Hochamt und bei der Vesper auch die Bläser engagiert, während die Streichinstrumente, wie es scheint, in der Kirche keine Verwendung fanden, sondern nur bei der Tafel und sonstigen Hoffestlichkeiten in Aktion traten.[1]) Wenn bei der Hoftafel die Früchte zum Nachtische aufgetragen wurden, dann begann Orland mit seiner Sängerschar „seine täglich neu verfertigten Kompositionen" vorzutragen.

Wie populär seine Kompositionen geworden sind, und welch tiefen Wert man besonders den kirchlichen beilegte, beweist die anmutige Geschichte von seiner Wundermotette Gustate et videte, welche ihn auch beim Münchener Volke in höchsten Respekt setzte. Die Thatsache berichtet ausführlich ein Augenzeuge, der Rat des Herzogs Wilhelm V., Licentiat Ludwig Müller, der unter dem Titel „Befehle und Anordnungen Wilhelms V., Herzogs aus Bayern, die hohe Fronleichnamsprozession betreffend" eine Beschreibung dieser im Geschmacke der damaligen Zeit mit großem Prunke ausgeführten kirchlichen Feier hinterließ. Da heißt es: „Mit Hrn. Orlando di Lasso zehandlen. Item, was sich ao 84 mit dem Wetter zugetragen." Die Prozession sollte von der Peterskirche ausgehen und einen besonderen Glanz noch dadurch erhalten, daß der gerade in München anwesende Bischof von Eichstädt beiwohnen wollte. Aber schon als man noch am frühesten Morgen die letzten Zurüstungen traf, entstand ein „geling Wetter" mit gewaltigem Donner und Blitz, und sind „zwai Wetter zusamen gangen", so daß der Regen in Strömen niederfiel und man ernstlich fürchtete, die Feier müsse verschoben werden. Selbst die Fürstlichkeiten hatten ihre Bedenken, und man ließ bei den „Thurnern" auf dem Petersturm sich erkundigen, wie das Wetter sich anlassen möge. Allein die gaben den wenig erfreulichen Bescheid, es gingen schon wieder „zway neue schwarze gewilkh und wetter auf; dem wetter sey khaineswegs zu vertrauen." Damit waren nun allerdings die Bedenken der Fürstlichkeiten nicht gehoben, und der Herzog ließ seinen Ceremoniär deshalb „zum Stuel in der Kirchen" zitieren, um dessen Meinung zu erfahren. Der gab die schöne Antwort: „Es wurde, do es regnen solte, grossen merkhlichen schaden bringen; aber dieweil der, welcher das wetter

[1]) Übrigens publizierte er 1562 in Nürnberg fünfundzwanzig Sacrae cantiones 5 voc. tum viva voce, tum *omnis generis* instrumentis cantatu commodissima. Sie sind dem Herzoge Albrecht gewidmet.



machen und aufhalten khönde, selbst mitgetragen und Jme als dem allmechtigen Gott diese ehr geschehe, so vermainte Jch unterthenigist, es wer demselben billich zu vertrauen, gefiel Jme diese andacht und Erezaigung, so wurde er den regeu schon aufhalten, wo nit, so wurde er auch ein andermal regnen lassen." Auch dem Herzoge schien mit der Ansicht des Ceremonienmeisters das Richtige getroffen zu sein. Die Prozession sollte stattfinden. Man ordnete den Zug, obwohl es „anders nit gesehen, als wöll es alle augenplikh einen grossen platzregen thun." Das hh. Sakrament wurde nun zum Portale der Kirche getragen, wo der Klerus mit seinen Kreuzen und Fahnen und auch die Bruderschaften erst vorüberzogen, „welche zeit alweil der Himel gar schwarz und trieb gewesen". Da mit einem Male, wie das heiligste Sakrament über die Schwelle des Portals getragen wurde und „Herr Orland das gesang Gustate et videte anhebt", brach der helle Sonnenstrahl durch die Wolken, und der überglückliche Ceremonienmeister eilte zum Herzog, um ihn aufmerksam zu machen, wie schön es Gott gefügt habe, und wie es sich bewahrheite: „Kostet und sehet, wie süß der Herr ist denen, die ihn fürchten und ihm vertrauen." „Freilich, freilich", antwortete „gnedigist" Jhre fürstl. Durchlaucht. Die ganze Prozession verlief dann auch glücklich „mit schöner Sonnen und doch einem feinen kuelen lufftlen." Es wurde sogar beobachtet, daß während der Prozession, „wan der Herr Orland und die fürstliche Cantorei diß gesang Gustate et videte zu singen angefangen", die Sonne noch klarer und schöner zu scheinen begann. Dies bemerkten auch die anwesenden Fürstlichkeiten und hatten sogar die Aufmerksamkeit, einen Kammerdiener oder Lakai zu dem glücklichen Oberceremonienmeister zu schicken, um ihm melden zu lassen, er solle aufs Gustate et videte[1]) merken und den Himmel ansehen, „welches ich auch hierinnen billich Gott und der ansechlichen procession zu lob und dem herrlichen wol componierten lieblichen gesang zu Eren melden wellen". Indessen fiel, sobald die Prozession vorüber war, ein „jamerlicher" Platzregen, der nahezu in einen Wolkenbruch auszuarten schien.

[1]) Diese 5 st. Motette wird im 3. Band der Partiturausgabe von Orlandos Magn. opus mus. erscheinen. Sie wurde bereits im Jahre 1556 gedruckt, als der Komponist etwa 24 Jahre alt war. F. X. H.

Sechzehn Jahre früher hatte Orlando einen andern freilich von entgegengesetzter Seite zu holenden Triumph gefeiert. Im Jahre 1568 wurde nämlich in München Hochzeit des Erbprinzen, Herzogs Wilhelm, mit der Herzogin Renata von Lothringen mit allem für jene Zeit erdenklichen Prunke gefeiert. Selbstverständlich bot dieses Ereignis Gelegenheit genug, die hohe Blüte der Tonkunst am bayerischen Hofe zu zeigen und zugleich das Wirken des berühmten Hofkapellmeisters im glänzendsten Lichte erscheinen zu lassen. Und doch sollte Orlando dabei seine reichsten Lorbeeren nicht bloß als Dirigent und Komponist ernten, sondern als Stegreifkomödiendichter und Schauspieler. Diese improvisierten Komödien gehörten zu den gesuchtesten Belustigungen jener Zeit, und auch Herzog Wilhelm wünschte eine solche zu sehen. Er schenkte dabei sein vollstes Vertrauen seinem Hofkapellmeister, der ihn auch nicht im Stiche ließ, sondern seinen „Pantalon di Bisognosi", einen venetianischen Herrn, mit soviel schlagfertigem Witz, Anstand und Gewandtheit, einschließlich einer ausgiebigen Prügelscene, ausführte, daß des höchsten und allerhöchsten Beifalls kein Ende sein wollte.[1])

Wenn auch Orlando als Hofkapellmeister zum größten Teile seiner Zeit an München gebannt war, so bekam er von seinen erlauchten Herren doch mehr als einmal ausgiebigen Urlaub, um größere Reisen zu seiner eigenen Erholung und zum Nutzen seiner Kapelle zu machen, indem er von außen her die tüchtigsten Kräfte für diese zu gewinnen suchte. So reiste er im Februar 1574 nach Italien, kam nach Mantua, Florenz, Rom und Neapel. Er hatte dem Papste Gregor XIII. am 1. Januar 1574 einen Band Messen gewidmet. Es war der zweite Band jenes fünfbändigen Prachtwerkes Patrocinium musices, welches Herzog Wilhelm auf eigene Kosten drucken ließ. Nun bot sich dem Komponisten die Gelegenheit, sein Werk persönlich dem Papste zu überreichen. Dieser nahm ihn mit dem höchsten Wohlwollen auf und ernannte ihn zum Ritter des goldenen Sporns de numero participantium. Feierlich wurde er in der päpstlichen Kapelle durch die Ordens=

[1]) Siehe nähere Einzelnheiten unter S. 81, Note 13 bei den von K. Walter gemachten Auszügen. F. X. H.



ritter Kardinal Cajetano und Angelo Mezzatosta mit Sporn und Schwert angethan. — Ebenso wie von dem geistlichen Haupte der Christenheit ward Orlando auch von ihrem weltlichen Haupte, dem römischen Kaiser, hochgeehrt. Durch kaiserliches Patent vom 7. Dezember 1570 erhob Maximilian II. ihn und seine legitimen Nachkommen beiderlei Geschlechts in den Reichsadel und verlieh seiner Familie ein eigenes Wappen, welches Zeugnis ablegen sollte von seinem Adel und seiner Meisterschaft in der Tonkunst.[1]) — In nicht minder hoher Achtung und Gunst stand Orlando beim Könige von Frankreich, dem er durch den Musiker und Verleger Adrian Leroy vorgestellt wurde. Karl IX. nahm den Künstler mit großer Auszeichnung auf und beschenkte ihn königlich. Dieser widmete ihm dafür ein Buch fünfstimmiger Chansons mit zwei achtstimmigen Dialogen. Nach seiner Rückkehr von Rom soll er sogar eine Einladung des Königs erhalten haben, in dessen Dienste zu treten und mit der ganzen Familie nach Paris zu übersiedeln. Lasso soll erst gezögert haben, seine schöne Stellung in München, an welche ihn auch die Pflicht der Dankbarkeit gegen den Herzog fesselte, zu verlassen; allein dieser großmütige Gönner habe ihm, als er die Sache erfuhr, selbst geraten, er möge die bedeutendere Stellung in Paris nicht aufs Spiel setzen und dem königlichen Rufe folgen. Das alles ist nicht unwahrscheinlich und braucht nicht zurückgewiesen zu werden. Anders aber verhält es sich mit der Angabe, daß Orlando mit Familie sich bereits auf dem Wege nach Paris befunden habe, als er in Frankfurt den an Pfingsten, 30. Mai 1574, zu Vincennes erfolgten Tod des erst vierundzwanzigjährigen Königs erfuhr, was ihn zu schleuniger Umkehr nach München bewogen habe, wo den Verlornen der Herzog mit offenen Armen wieder aufnahm. Es liegt nämlich ein Brief des Orlando vom 27. Mai 1574 vor, worin er den Adressaten, wahrscheinlich einen Prinzen, ersucht, den Herzog Albrecht einzuladen, die lunè mecum in hortum meum comedere mit Wilhelm, dessen Gemahlin und Brüderchen Ferdinand. Auch der Abt von Weingarten habe sein Erscheinen zugesagt. Die Unterschrift lautet: orlando poltron valente. Wenn er nun noch am 27. Mai eine Einladung zu einer Gasterei für die nächsten Tage ergehen läßt, so reimt sich doch schwer, daß er erst in Frankfurt den schon am 30. Mai erfolgten Tod des Franzosenkönigs erfahren haben soll. München war doch kein abgelegenes Dorf in irgend einem Winkel des Bayernlandes, sondern die Residenz eines bedeutenden Reichsfürsten. Auch der höchst vertrauliche Ton gegenüber den hohen Herrschaften, welcher die Einladung kennzeichnet, läßt schwer glauben, daß es sich damals noch ums Scheiden aus des Herzogs Diensten handelte. Das Wahre an der ganzen Sache wird wohl sein, daß Orlando trotz dem loyalen Entgegenkommen seines Fürsten schließlich es vorzog, in München zu bleiben. Eine bessere Kapelle hätte er in Paris kaum gefunden, und höher geehrt konnte er dort kaum mehr werden. Er hatte in München ein freundliches Heim, und die Gunst seiner Herren sorgte nicht nur für des Lebens Notdurft. Die „kleinen Noten“ brauchten ihn nicht zu schmerzen: die reiche Gunst der Wittelsbacher sorgte schon für große und schöne und herrliche Schriften und Drucke. Und wenn wir den tollen Humor des Meisters betrachten, wie er in mehr als einem seiner Madrigale poltert und neckt, dann müssen wir uns schon gestehen, daß er sich an der Isar wird wohliger gefühlt haben als an der Seine. Er zeichnete sich am besten selbst, wenn er einen Brief an Herzog Wilhelm mit den Worten unterschreibt: Orlando lasso: col cor non basso; oder einen andern Brief an denselben: Orlando lasso senzan spasso. — Der Mann paßte nicht gut an den französischen Hof. Prince des musiciens nannten ihn die Franzosen, in München war er der princeps musicæ. Er verließ es auch fürder nur mehr wenigemal. Am 2. Mai 1578 weilte er in Venedig, aber nur zu kurzem Aufenthalt und mit „Zerung“ von 200 fl. durch den Herzog reichlich unterstützt. Sieben Jahre später (1585) zieht er nochmals nach Italien in Begleitung des Hoforganisten Jos. Ascanio. Er wallfahrtete zum heiligen Hause nach Loreto. Sein fürstlicher Herr gab ihm nicht bloß Reiseunterstützung, sondern auch Empfehlungsbriefe an Herzog Alfons in Ferrara. Der Empfang war deshalb gut, und Orlando kann nicht genug die vorzüglichen Leistungen der herzoglichen Musikkapelle rühmen.

[1]) Es enthält die musikalischen Zeichen zur Erhöhung und Erniedrigung des Tones ♯ ♮ ♭.

Was dem Meister München überdies angenehm machen mußte, war das schöne, harmonische Verhältnis, welches zwischen ihm und dem übrigen am Hofe thätigen Musikpersonale herrschte. Massimo Trojano, der als Kollege die Sache beobachtet hatte, stellte dem Kapellmeister das ehrende Zeugnis aus, er lebe mit allen geehrten Tonkünstlern in solcher Eintracht, daß jeder im Umgange ihn verehre und in seiner Abwesenheit nur rühmlichst sich über ihn äußere. Es war eben die geniale und doch liebenswürdige Persönlichkeit Orlandos, welche die andern unwiderstehlich in ihren Bann zog. Das war ein großes Kunststück; denn der Herzog Albrecht sprach wohl aus guter Erfahrung, wenn er von den Musikern an seinen Sohn Ferdinand schreibt: „Du waist, was selzsame Humores die leut haben und wie bald sy jren syn verkehren." Wie man übrigens den Mann schätzte, bezeugt auf wirklich rührende Weise eine Reimstrophe des Henricus Götting, die sich unter einem alten Holzschnitte aus dem Jahre 1593 befindet:

> Laß pitten für den alten Man,
> Er wöll uns den noch länger lan,
> Damit er Gott und uns zugleich
> Zu mehrerm Nutz und Frommen g'reich.

Dem allem gegenüber ist es nicht zu verwundern, daß Orlando auch den Ruf des Kurfürsten August von Sachsen nach Dresden ablehnte. Er habe sich von Herzog Wilhelm nach dessen Vaters Tode eben neu anstellen lassen, überdies fange er an alt zu werden und besitze zudem Haus und liegende Güter in Bayern; auch erhalte er jährlich schon an Provision 400 fl., ohne das, was ihm der Herzog Wilhelm noch hinzugebe. Und das war nicht wenig. So schenkte er ihm 1587 einen Garten zu Schöngeising, welches zwischen Fürstenfeld und Grafrath an der Amper liegt, damit er sich dort erholen und zerstreuen könne. Dazu gab er ihm die Erlaubnis, sich jährlich eine Zeitlang dort oder anderswo im Lande nach Belieben aufzuhalten; nur solle er verpflichtet sein, jederzeit zu erscheinen, wenn es der Herzog fordere. Des strengen Dienstes in der Hofkapelle wurde er gänzlich enthoben. Nicht minder sorgte der gnädige Fürst für das Unterkommen der Söhne Orlandos an guter Stelle. Selbst gegenüber den strenger berechnenden Beamten der herzoglichen Kammer, welche, um nötige Ersparnisse eintreten zu lassen, auch das Einkommen Orlandos beschneiden wollten, hielt fürstliche Huld und Großmut das Gleichgewicht aufrecht. „Nur das Futter für ein Roß wurde „abgeschafft".

Und doch waren, wie schon erwähnt wurde, die letzten Jahre des allgeehrten Mannes nicht ohne Wolken. Schwerer Trübsinn umflorte jenen sonst immer schaffensfrohen Geist, der sonst in seinen Madrigalen vom unverwüstlichen, auch bisweilen derben Humor geradezu übersprudelte.

„Lassum qui recreat orbem" hatte man im Jahre 1593 unter sein Bild geschrieben, — und der Mann, dem dieses überschwängliche Lob galt, hatte nun selber nötig, aus der Erschlaffung gehoben zu werden. Seines Herrn unerschöpfliche Güte und die Kunst des herzoglichen Leibarztes, Dr. Thomas Meermann auf Schönberg, hatten ihn „mit göttlicher hilf nach ötlich tagen wiederumen zu im selber gepracht"; allein den alten Lebensmut konnte er, wie es scheint, völlig nicht wiedergewinnen. Sogar seine Verabschiedung forderte er, die er freilich nicht erhielt, da seine Frau die leicht zu erlangende Gnade des Herzogs anrief. Übrigens zeigten die leidigen Schwierigkeiten, welche man nach seinem Tode seiner Witwe an verschiedenen Stellen bereitete, daß seine Sorgen für das Auskommen seiner Famlie nicht ohne allen Grund waren, wenn auch er für sich selbst noch so grundlos fürchtete. Daß ihm jedoch gegen Ende seines Lebens die alte Kraft und Lust zur Arbeit wieder gekommen waren, zeigt klar sein letztes Werk, sein Schwanenlied „Lagrime de S. Pietro" — „die Thränen des heil. Petrus". Er dedicierte es dem Papste Klemens VIII. In der Dedication vom 24. Mai 1594 nennt er es das Werk seines schwer lastenden Alters, das er aus besonderer Hingabe gegen den Papst unternommen habe. Das Gedicht stammt von Luigi Tansillo, die Komposition ist der volle Ausklang eines großen Künstlerlebens.

Nur 20 Tage später, am St. Veitsabend, 14. Juni 1594, einem Freitage, endete wirklich das Leben dieses hochbegabten, unermüdlich und unerschöpflich thätigen, von seinen Zeitgenossen überschwänglich, wie ein Fürst geehrten Mannes. Sein Grab fand er auf dem Friedhofe des Franziskanerklosters. Kirche, Kloster und Friedhof fielen der Säcularisation zum Opfer (1802).



Wo sie waren, dehnt sich jetzt der Max-Josephsplatz aus. Das Marmordenkmal, das ihrem Gatten die Witwe Regina de Lasso hatte setzen lassen, kam in den Privatbesitz des damaligen Hofschauspieldirektors Heigel. Jetzt befindet es sich im Garten des bayerischen Nationalmuseums, und mehr als einer mögen dort an ihm vorübergehen, aber dabei das Wort Lügen strafen, das in der Pariser Prachtausgabe des Magnificat vom Jahre 1581 steht: „Qui novit artem, novit et nomen simul tuum." Er weiß freilich nichts von Lassus qui lassum recreaverat orbem; ihm lebt ja Mascagni und Cavalleria rusticana. Im Vorgefühle seines Todes hatte Orlando auch fromme Stiftungen gemacht „zu seinem und seiner Erben und Nachkommen immerwährenden Gedächtnis, Trost und Heil der Seelen". In neuerer Zeit errichtete man ihm in München und in seiner Vaterstadt Mons Standbilder. Die Gegenwart will ihm durch Herausgabe seiner Werke ein monumentum ære perennius setzen.

Lassus war ein Genie erster Größe. Diese wahre Größe erzwang ihm von seinen Zeitgenossen jene fast übermäßige und doch, was am klarsten für sie spricht, neidlose Anerkennung. Fast besser noch als die uns hinterlassenen Bildnisse zeichnen ihn uns die Bruchstücke aus seiner Korrespondenz mit Herzog Wilhelm, welche Dr. Haberl im Kirchenmusikalischen Jahrbuche von 1891 veröffentlicht hat. Schon das Gewirr und der Mischmasch von vier Sprachen, welche wie toll hier durcheinander springen, verrät den Mann, der weit in der Welt herumgezogen ist, der aber überall unter die Menschen ging und auch freundlich von ihnen aufgenommen wurde, weil aus ihm ein Funke sprühte, über dem man Grammatik und Sprachregeln vergaß, ja sogar es liebenswürdig fand, daß ein so gewaltiger Geist, ein so berühmter Mann alle die Sprachtrümmer zusammenhäufelte, um seine Geistesblitze aus ihnen hervorleuchten zu lassen. Es ging ihm selbst unter den Menschen, hoch und niedrig, wie er von seinen „Newe teutsche Liedlein mit fünff Stimmen" sagt: „Dann diejenigen, so sich etwas mehr sprachen behelffen, hoff ich sey von mir ein wenig gefallen und lieb, Lateinisch, Welsch, Französisch und Niederlendisch manicher hand art gesang für geben worden." So schreibt er auf seiner Reise nach Italien am 12. Februar 1574 von „rotten holtzen"[1]) aus an Herzog Wilhelm, er und seine Reisegesellschaft hätten, um ihre Kästen und Kistchen weiter zu transportieren, wegen des grausam schlechten Wetters „una schlita con 6 caballi" nehmen müssen. — Herzog Wilhelm hatte ihn nach Landshut, wo er residierte, eingeladen. Am 25. Februar 1575 meldete er ihm, daß er kommen werde, und unterzeichnet sich als Di vra Ex^tia humilissimo servitorissimo Orlandissimo lassissimo amorevolissimo. — In einem Briefe an den Herzog aus München vom 23. Januar 1576 dankt er für ein eigenhändiges Schreiben dieses Fürsten. Er und Licentiat Müller, der oben erwähnte Hofceremonienmeister, hätten wiederholt auf sein Wohl getrunken. Die Unterschrift lautet: humilissimo servo orlando lasso, ma non cervo. — Herzog Wilhelm hatte ihm statt 6 Florin 4 Goldgulden geschickt. Er erwiderte nun, daß er den Überschuß gerne zurückschicken wolle, nur befürchte er, die Exzellenz möchte ihn nicht annehmen wollen; auch sei er nicht gesonnen, Wasser ins Meer zu schütten. Orlando übersetzte sich das „Eulentragen" also anders als Pierluigi. — Auch auf seine und anderer Kompositionen machte er schnurrige Anspielungen in einem Briefe an seinen herzoglichen Freund und Gönner vom 11. März 1578. So auf sein für die Geschichte der chromatischen Musik wichtiges, sechsstimmiges Motett Timor et tremor mit den vier fiaschi di semitoni per bequadro.[2])

Indessen versteht Lasso auch einen andern Ton anzuschlagen. In einem Briefe an Herzog Wilhelm vom 16. Juli 1576[3])

[1]) Rothholz gegenüber Jenbach am Inn in Tirol.

[2]) Ambros bemerkt, daß diese Motette an frappanten, kühnen, prachtvollen Harmonieen besonders reich sei (a. a. O. S. 365.)

[3]) Da das Datum 15. Juli feststeht, so kann es nur das Jahr 1576 gewesen sein. Auf dem Reichstage von 1567 war nämlich Herzog Albrecht kaiserlicher Kommissarius; auch erfolgte der Abschied schon am 12. März. Zum Fürstentag von 1575 traf der Kaiser am 3. Oktober in Regensburg ein „mit zehn Trompetern und vier Heerpaukern". Es war übrigens auch die kaiserliche Sängerkapelle im Gefolge des Kaisers, was aus einem Streit der kaiserlichen Sänger mit dem Magistrat hervorgeht. Dieser hatte nämlich, um alles Rumoren möglichst zu verhindern, zeitigen Thorschluß anbefohlen, was aber den Sängern ungelegen kam, da sie im „obern Wöhrd" einquartiert waren, aber immer erst abends um 7 Uhr beim Kurfürsten von Mainz zu konzertieren hatten. Sie

bittet er ihn, der, wohl wegen des Reichstages, in Regensburg weilte, dem Kaiser und dem Kurfürsten von Köln seinen Respekt zu melden, und fügt dann die Nachricht vom eben erfolgten Tode seines Söhnchens mit den rührend schlichten Worten an: „E mio figliolo morto in terra, ma vivo in cielo."

Wir hätten hier einen Zug in Orlandos Leben berührt, den wir noch etwas mehr festhalten müssen — seine religiöse Überzeugung. Daß er strenggläubig seiner katholischen Religion anhing, kann keinem Zweifel unterliegen. Wir haben schon einige Züge dafür beigebracht. Daß es ihm ein Herzenswunsch, das heilige Haus von Loreto zu besuchen, wurde bereits erwähnt. In der Dedikation zu dem im Jahre 1609 von Rudolf de Lasso herausgegebenen Werke seines Vaters: Iubilus B. Mariæ Virginis, sagt derselbe: „Ich bin überzeugt davon, daß mein Vater diese Gesänge komponiert hat, um durch ihre lieblich frommen Harmonieen möglichst viele Menschen zur Verehrung und Liebe gegen die allerseligste Jungfrau Maria anzuspornen." Kurz zuvor heißt es dort: „Mit welcher Liebe mein verstorbener Vater der allerseligsten Jungfrau Maria anhing, geht daraus hervor, daß er jene herrlichen Melodieen des Magnifikat .... in so mancherlei Weisen komponiert hat, wie kein anderer, so daß es den Anschein hat, als ob er seine ganze musikalische Kunst in der Lobpreisung derselben habe erschöpfen wollen. Rudolf scheint wohl das ähnliche Werk Palestrinas nicht gekannt zu haben, sonst hätte er diesen Vergleich „wie kein anderer" unterdrückt; denn er forderte dadurch die Kritik heraus, welche bei aller Bewunderung für Lasso jedenfalls eingestehen muß, daß Palestrina sein Meisterwerk streng auf dem abgemessenen Boden der acht Kirchentöne aufrichtete, während Lasso sich nicht nur auf an sich freiere Bahnen begab, sondern sein „Magnifikat" sogar auf dem Terrain des weltlichen Liedes[1]) aufbaute — „in ganz ungewöhnlicher Weise," bemerkt Ambros,[1]) „weil man sich beim Magnifikat sonst an die kirchlichen Motive hielt." Es sind aber dergleichen Dinge eher Verirrungen des künstlerischen Urteils als Mangel an religiöser Haltung. Die Kunst der Gestaltung von dazu fähigen Motiven zur Einheit des kompliziertesten polyphonen Satzes zu zeigen, verlockte halb bewußt, halb unbewußt zu solchen Mißgriffen, die man zu jener Zeit auch nicht in der Weise beurteilte, wie es heutzutage geschieht. In Bezug auf den Textinhalt seiner Madrigale steht aber Lasso durchaus nicht tadellos da, und wenn er zu dem Buche vier- bis achtstimmiger Villanelle,[2]) Moresche etc. in der Widmung an Herzog Wilhelm sagt: „Es wäre passender gewesen, daß ich diese Villanellen in meiner Jugend (aus dieser Zeit stammen sie nämlich) veröffentlicht hätte, anstatt jetzt, wo ich mich im ernsten Alter befinde," so spricht er seinem Werke und sich, aber noch mehr seinem Zeitgeiste ein herbes Urteil aus. „Die Derbheit in den deutschen ist noch golden gegen die Frivolität der italienischen und französischen Texte," sagt Dr. Bäumker.[3]) Wenn Orlando selbst diese Dinge Narrenpossen nannte, so ist damit für ihn wenig gewonnen. In spätern Ausgaben wurde allerdings der obscöne Text korrigiert und „anständig und christlich" gemacht; aber eine auffallende Thatsache bleibt das Ganze doch, insbesondere da Lasso es in andern Dingen jedenfalls mit der Moral ernst nahm. Machte er sich doch Bedenken, die Zinsen anzunehmen, welche ihm die herzogliche Schatzkammer für ein dort hinterlegtes Kapital bezahlte. Er schickte plötzlich den ganzen Betrag der bislang empfangenen Zinsen zurück mit dem Bemerken, er sei aus christlichem guten Eifer und Gewissen, vor allem aber auf unserer heiligen, allgemeinen Mutter, der Kirche, Vorgang, gottselige Unter-

sperrten sich also gegen den weisen Beschluß des Rates, was diesem sehr ärgerlich war, besonders weil ein Bassist, der sich beim Streite sehr übel benommen hatte, „obendrein ein Regensburger war." Der kaiserliche Marschall wies aber den störrischen basso zurecht.

[1]) z. B.: O che vezzosa aurora; Il est jour; Hélas j'ai sans merci etc. Auch für das Cantic. Simeonis „Nunc dimittis" gilt dasselbe. Übrigens ist ein großer Teil auch nach Gregorianischen Melodieen komponiert.

[1]) A. a. O. S. 361.

[2]) „Vilanella, ein Bawrliedlein, welches die Bawren und gemeinen Handwerkleute singen. „Es konnten in ihnen sonst nicht gestattete Unregelmäßigkeiten eintreten, „gleichwie die Bawrn nach der Kunst nicht singen, sondern nachdem es ihnen einfellet". Prätorius im Syntagma III, cap. 7. — Moresche = Moresca, sagt eigentlich soviel als Mohrentanz, maurischer Waffentanz, maurische Lieder.

[3]) A. a. O. S. 71.

weisung und treue Sorgfalt, welche sie um unser Seelenheil und ewige Seligkeit willen trägt, in sich gegangen und habe befunden, solch Interesse bis daher unrecht und unziemlich empfangen zu haben. Herzog Wilhelm schickte aber dem gewissenhaften Meister das Geld als Geschenk für treue geleistete oder noch zu leistende Dienste zurück.[1])

Man hat auch darauf aufmerksam gemacht, daß der katholische Meister protestantische Kirchenlieder komponierte. Sie finden sich in der 1583 in Nürnberg erschienenen Gesamtausgabe der drei Teile 5stimmiger Lieder, welche als „Newe Teütsche Liedlein" schon in den Jahren 1567, 1572 und 1576 erschienen waren. Dr. Bäumker, in dieser Sache gewiß kompetent genug, bemerkt dazu:[1]) „Der Text dieser von Orlandus in fünfstimmigen Tonsätzen bearbeiteten Lieder enthält nichts spezifisch Protestantisches; ja das Lied: ‚Der Tag, der ist so freudenreich', ist anerkanntermaßen ein altes katholisches Kirchenlied. Demnach konnte Orlandus durchaus keinen Anstoß an diesen Liedern nehmen. Er wußte höchst wahrscheinlich nicht einmal, woher sie kamen. Es wurden damals auf protestantischer wie katholischer Seite in geistlichen wie in weltlichen Liederbüchern und auch auf losen Blättern sehr viele Kirchenlieder im Volke verbreitet. Später kamen sie auch in die Kirche hinein; dies war nur möglich, weil der Text keine Anhaltspunkte zur Beurteilung ihres Ursprunges bot." Sehr richtig bemerkt Bäumker weiter, daß Orlando erster Kapellmeister am bayerischen Hofe war, was bei der bekannten Haltung dieses Hofes gegenüber der Reformation allein schon genügend ist, um zu erweisen, daß der Meister ein treuer Katholik sein mußte. Es kann indes nicht geleugnet werden, daß die fünfstimmigen und auch einige vierstimmige deutsche Lieder wegen ihres ganzen Wesens in Stimmführung und Harmonisation von großer Bedeutung für die Entwicklung des deutschen Kirchengesanges waren. Lasso war eben, wie Pierluigi, immer und überall der Meister seiner Kunst. — Im Jahre 1588 erschienen dreistimmige „teutsche geistliche Psalmen". Es sind die ersten fünfzig Psalmen, Text und Melodie entstammen dem Uhlenbergischen Psalter. Doch ist nur die eine Hälfte von Orlando selbst bearbeitet, die andere stammt von seinem Sohne Rudolf. Das Werk wurde dem Abte von Ottobeuern gewidmet. Musterbilder, wie Bäumker sagt, für den kirchlichen Gesang sind auch die sechsstimmigen Kompositionen deutscher Texte, in deren Bearbeitung er sich neue Wege zu bahnen wußte.

Orlandos Thätigkeit galt aber nicht allein dem deutschen Kirchenliede, sondern auch dem weltlichen Liede. Am glücklichsten ist er hier wohl in seinen Trink-, d. h. **Weinliedern**; denn das bayerische Nationalgetränk — das Bier scheint ihm nie sympathisch geworden zu sein. **Bohn** nennt diese Lieder mit Recht „echte Kneiplieder". Wir dürfen Orlandos weltliche Lieder aber nicht an dem Begriffe messen, den wir durch unsere großen modernen Liederkomponisten bekommen haben. Die Unfertigkeit und Unzulänglichkeit des Stiles kommt gerade hier recht fühlbar zum Vorschein, und vielleicht ist deshalb die komische Wirkung auf uns noch eine größere als auf die Zeitgenossen selbst, weil für uns Kontraste auftreten, die für jene nicht existierten. So im Madrigal: „Fröhlich und frei, nit frech dabei" schon die Klangwirkung der dorischen Tonart. Dazu die urkomische Wendung: „Hüt dich vor einem Weibe."

Auch in dem wieder hervorgeholten Audite nova muß schon gleich der Anfang auf uns anders wirken als auf die Zeitgenossen. Manches wird uns beinahe wie frivoler Spott anmuten, oder abstoßend derb und roh erscheinen. Ferner muß jedem auffallen, daß im Durchschnitt die Texte wenig wirklich poetische Gedanken haben, ja nicht einmal einen einheitlichen Gedanken verfolgen. Und dennoch sind auch diese Werke des großen Meisters musikgeschichtliche Thaten im vollen Wortsinne. Ihre Bedeutung besteht aber nicht so sehr in der Ausbildung jener musikalischen Form, die wir Lied, Chorlied nennen, sondern in der Behandlung des Textes. Er wird kurz und sinngewiß deklamiert; die Melodie wird auf ihn scharf zugeschnitten, contouriert; die Harmonie muß sich mit ihm auch kurzabfinden, muß also etwas wagen, zu frappieren suchen. Dazu kommt, daß eines das andere drängt und zwängt, — es bildet sich die knappe Form der Melodie, ja hin und wieder taucht sie schon ziemlich stracks aus der Harmonie hervor. Alles dieses drängte mächtig vorwärts und führte not-

[1]) A. a. O. S. 50 f.
[2]) A. a. O. S. 49 f.

wendig auf Wege, die in unsere neue Musik ausmünden mußten.

Dabei konnte auch eine Reflexbewegung auf die Kirchenkompositionen nicht ausbleiben, denen immerhin weitaus der größte Teil von Orlandos ganz immenser Thätigkeit angehört. Die Zahl seiner Tonwerke im ganzen soll sich auf 2337 belaufen. Da nun auf die Profanmusik zusammen 765 treffen, so bleiben für die Musica sacra 1572. Neben 51 Messen, 180 Magnificat u. s. w. sind hierher 780 Motetten zu zählen. Aus dem Verzeichnisse dieser Werke sieht man klar, daß der bayerische Hofkapellmeister in München jedenfalls insofern seine Aufgabe accurat so auffaßte, wie der römische an den Hauptbasiliken der katholischen Christenheit, als auch er bestrebt war, allen im Laufe des Kirchenjahres sich ergebenden Forderungen der Liturgie musikalisch gerecht zu werden. Es ist schon wiederholt bemerkt worden, daß Orlando den engen Anschluß an den kirchlichen Choral nicht zeigt, wie er uns bei Pierluigi entgegentritt. Es wäre aber weit gefehlt, ihn als Antagonisten der gregorianischen Gesangsweisen zu betrachten. Das könnte nur jener fertig bekommen, der z. B. den Psalm De profundis aus den sieben Bußpsalmen nie gesehen oder gehört hätte. In jedem der acht Psalmverse und in den beiden doxologischen Versen tritt die Choralmelodie klar und deutlich auf und schreitet mit wahrer Majestät entweder durch das Tongewebe der andern Stimmen hindurch oder über dasselbe hin. Es gibt dieses der ganzen Komposition einen unbeschreiblich erhabenen, weil höchst einfachen Zusammenhang, verhindert aber nirgend den Fluß der begleitenden Stimmen oder ihre Kraft, eine ganz großartige Tonfülle zu entfalten. Im zweiten Verse tritt sogar der Canto firmo in zwei Stimmen auf, welche ihn, die eine hinter der andern schreitend, im Abstande einer Quinte ruhig und sicher dahinführen.

Was die Meßkompositionen Orlandos anbelangt, so erreicht die Zahl seiner Messen jene des Pränestiners bei weiten nicht. Auch muß wohl zugestanden werden, daß einzelne Messen Pierluigis selbst die bedeutendsten Orlandos als Ganzes noch überragen; auch, daß jener weihevolle Zug, der fast gemeinhin die Messen des erstern charakterisiert, beim letztern sich nicht so geltend macht. Dessenungeachtet kann aber doch nicht bestritten werden, daß Orlando auch hier Kunstwerke schuf, die seines Namens als des Princeps musicæ völlig würdig sind. An mancher Stelle weiß Orlando den heiligen Text, unbeschadet seiner Würde, mit einer Kraft zum Ausdruck zu bringen, wie es sich bei Pierluigi nirgend findet. So im Sanctus der Missa „Puisque j'ay perdu", wenn die einzelnen Stimmen erst ihre breitfließenden Melodieen hinziehen lassen, wie Wolkenzüge, die am weiten Himmel Gottes Thron umschweben, und dann plötzlich der Alt, wie erfaßt von Gottes Herrlichkeit, sein Dominus Deus Sabaoth hineinruft, das hoch und mächtig die andern Stimmen aufnehmen, bis es der Sopran in einem durch die volle Oktave sich auf und abbewegenden Tongewinde zu Ende führt. Das ist wahrhaft prächtige Kirchenmusik! Und man vergesse nicht, Orlando hat nur vier Stimmen zur Verfügung, und der ganze Satz zählt nur 23 Takte. Die Textdeklamation ist ganz ungezwungen und trägt doch einen großen Teil zur Wirkung bei durch die geniale Benutzung ihrer rhythmischen Vorteile. Man nehme den dreistimmigen Satz: Et resurrexit im Credo. Wie wenig Mittel und welche Wirkung! In der Tiefe hat das sepultus est ausgeklungen, da bricht's wie heller Osterjubel von obenher herein und eilt und wogt weiter bis zum *sedet* ad dexteram patris, das mit geringstem Kräfteaufwand wirklich eine ruhende Majestät malt. In der Missa „Qual donna attende a gloriosa fama" hat Lassus nur fünf Stimmen zur Verfügung, nicht sechs, wie Palestrina in der Papæ Marcelli; auch beträgt der Schluß des Gloria: Cum Sancto Spiritu bei Orlando nur 17, bei Pierluigi aber 21 Takte und doch wird, unserer Erfahrung nach, Orlando sich nicht zu drücken brauchen. Noch auffallender wird das Verständnis der Kraftentwicklung bei Lassus, wenn man das nur siebentaktige Amen seiner fünfstimmigen Messe mit dem zwölftaktigen sechsstimmigen Palestrinas zusammenhält. Welche Wucht machen diese beiden Großmeister geltend, ohne Trompeten und Posaunen und pleno organo, ohne zu krachen, wie es bei unsern neueren Kirchenkomponisten zuweilen vorkommt! Da fällt beim Namen der Missa „Qual donna" dem Schreiber gerade ein treffender Zug ein, der hier an seiner Stelle sein mag. Vor Jahren unter der Leitung

des verstorbenen P. Link waren wir einmal eben an einer Probe dieser Messe, und zwar des sehr einfachen, nur dreistimmigen Benedictus, als der 1885 verstorbene Professor am Stuttgarter Conservatorium, Dr. Ludwig Stark, der Autor jener großen berühmten Klavierschule, eintrat. Da wir das Benedictus nochmals begannen, lauschte er, offenbar mit Spannung, auf jeden Ton. Kaum war aber der letzte Ton des nur 15 Takte zählenden Stückes vorüber, da flüsterte er mir ins Ohr: „So 'nen Fluß des Satzes kriegen wir halt nicht mehr zuwege."

Es ist schon gesagt worden, daß die verhältnismäßig weitaus größte Anzahl der kirchlichen Tonwerke des Orlando dem Motett zufalle. Es mag der Grund dieser Erscheinung wohl nicht minder in der künstlerischen Neigung des Meisters, als in den Anforderungen seiner Stellung liegen. Manche Feier des Hofes nahm nämlich in der Auffassung der damaligen Zeit und besonders des damaligen Hofes der bayerischen Wittelsbacher einen religiösen, kirchlichen Charakter an, was von selbst für den musikalischen Teil der Feier an die Form des Motetts wies. Man kann auch sagen, daß sich wirklich alle die Vorzüge der Musica Orlandesca in diesen Kompositionen geltend machen; ja daß der Meister an ihnen der große Lassus geworden ist. Es lag ihm hier das freiere und weitere Feld für Erfindung und Entfaltung seiner Kunstmittel offen da. Er war nicht gebunden an traditionelle Schranken, welche ein gewisses Bewußtsein des recht und echt kirchlichen Geistes aufgerichtet hatte. Dazu kam, daß der erhabene, nicht selten tief poetische Inhalt der so reichen Phantasie des Komponisten eine mächtigere Anregung geben mußte als die gewöhnlichen Plattheiten der Madrigale, deren Errungenschaft er doch auch beim Motett innerhalb gewisser Grenzen verwerten konnte. Dazu kam noch, daß sich das Motett zwar in engern Schranken bewegt, aber dafür mit neuem Text immer neue Anregung bringt, und daß dadurch der tiefsten Triebkraft seines hochbegabten Geistes, dem Streben nach Ausdruck ein entsprechendes Ziel geboten wurde. Wir dürfen hier nicht vergessen, daß von Orlando schon 1555 bei Tilman Susato in Antwerpen 18 Lieder nach der neuen Kompositionsweise einiger italienischer Komponisten erschienen. Es bezieht sich dieses wohl auf die fünf Bücher chromatischer Madrigale des Cyprian de Rore. Daß Orlando die Sache mit Interesse aufgriff, beweisen seine Prophetiæ Sybillarum, ein ganzes Werk chromatischer Gesänge. Fast möchte man aber meinen, das Opus habe die reife Kritik des eigenen Meisters nicht bestanden, da es erst im Jahre 1600 durch dessen Sohn Rudolf in Augsburg publiziert wurde.[1]) Orlandus wandte indessen die Chromatik auch in einzelnen Madrigalen und Motetten ungescheut an und führte diese Anwendung entschieden weiter. Im ganz richtigen Gefühle ihrer ästhetischen Bedeutung benutzte er sie, um seinem Tongebilde einen scharf charakterisierenden Ausdruck zu geben. „Die angewendete Chromatik," schreibt Ambros, „ist hier — in den Prophetiæ Sibyllarum — kein willkürliches Experiment, sondern hat ihren ästhetischen Grund, den Prophetenliedern eine besondere, ungewohnte und wunderbare Färbung zu geben."[2]) Zu diesem Zwecke wendet er die Chromatik auch in den Motetten an. So in der Motette Tristis est anima mea. Wo es sich bei den Worten: videbitis turbam, quæ circumdabit me, um eine plastische Schilderung der Angst, welche die Jünger beschleichen mußte, handelte, tritt in den verschiedenen Stimmen der melodische Gesang ein: $\bar{c}$ h $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\overline{es}$. Es wäre indes zu weit gegangen, solche Züge anders denn als Ausnahmen zu betrachten. Orlandus ist eben seinem ganzen Wesen nach Diatoniker, aber er wird unwillkürlich auf das andere Gebiet fort- und hinübergerissen.

In der Proske'schen Musica divina findet sich eine ansehnliche Reihe von Motetten des Orlandus de Lassus. Man muß wirklich den sichern, erprobten Griff Proskes bewundern, mit dem er für seine Zwecke so glücklich immer das Richtige erfaßte. Nehmen wir aus diesem begrenzten, aber immerhin reichen Schatze gleich das erste beste — die Motette: Meditabor in mandatis tuis. Man achte am Anfang auf die eigentümliche Ruhe, die sich geltend macht, trotz der Bewegung in den Tonfiguren, dann auf den Oktavenschritt des

[1]) Prophetiæ Sibyllinæ quatuor vocibus chromatico more singulari confectæ industria.

[2]) A. a. O. S. 36.

Soprans bei quæ dilexi valde und nochmals bei et *levabo* manus meas, und dann auf das Aufwärtsdrängen des Soprans ganz am Ende: quæ dilexi. Die nächste Orland'sche Motette, welche Proske bringt, ist noch schöner. Wie tief klagend tönt nicht schon der Anfang: Eripe me! Das Fehlen des eigentlichen Basses, das allein, wie verlassen angeschlagene $\overline{b}$ des Cantus, dem sich der Alt und Tenor mit ihren $\overline{f}$ und $\overline{d}$ zögernd anschließen, dann die sich langsam verschiebenden Harmonieen bilden ein charakteristisches Tonbild. Während sich die ersten Motive mehr abwärtssteigend bewegen, tritt bei den Worten ad te confugi die aufwärts strebende Bewegung ein. Ergreifend wirkt dann der Schluß: quia Deus meus es tu. Gerade die beiden letzten Accorde mit ihren breiten Klängen bilden einen herrlichen Abschluß. Die Schlüsse sind überhaupt fast immer die packendsten Momente, wie es sein soll. So das quia Dominus ipse est Deus in der Motette: Jubilate Deo omnis terra, und der mächtige Schlußruf in allen vier Stimmen opera Domini bei den Worten et narrabo opera Domini in der Motette: Dextera Domini. Eine Reihe von Orland'schen Motetten, offenbar zum Gebrauche für die Sonntage nach Pfingsten, gibt Proske in der zweiten Abteilung (sectio II) des zweiten Bandes. Es findet sich keine darunter, die nicht hervorragende Momente böte für das Verständnis des großen Meisters, insbesondere seines Strebens, dem Worte, dem Gedanken, welchen es trägt, seinen musikalischen Ausdruck zu geben. So schon in der ersten Motette dieser Reihe: Domine convertere, die harmonische Wendung vom D-Dreiklang in den Es-Dreiklang bei den Worten et eripe, welche dann beim folgenden animam *meam* in umgekehrter Folge eintritt. Gleich die nächste Motette: Sperent in te omnes, bietet eine sehr ausdrucksvolle, melodische wie harmonische Führung der Stimmen zu den Worten et non est oblitus orationem pauperum. Nicht minder reich an ausdrucksvollen Momenten ist das folgende Illumina oculos mit dem Oktavenaufschwung am Anfang und dem wie in eine Oede ausklingenden Schluß: prævalui adversus eum. Ein Muster ästhetischer Wirkung durch den Wechsel zwischen polyphonem und homophonem Tonsatze weist die Motette: Expectans expectavi Dominum, auf, wenn nach dem ziemlich bewegten Anfange das homophone et exaudivit deprecationem meam eintritt, mit der charakteristischen Harmoniefortschreitung von F-dur nach G-dur bei deprecationem. Die Stelle wirkt um so ausdrucksvoller, weil das Absichtliche ihrer Ruhe unwillkürlich zum Bewußtsein des Hörers kommt, da unmittelbar ein reich figurierter Satz folgt, der bis ans Ende ungehemmt fortläuft. Ein ganz außerordentlich fein gezeichnetes Tonbild, das den ganzen Meister mit seinem Streben und Ringen nach einfach wahrem, echt künstlerischem Ausdruck offenbart, ist das Super flumina Babylonis. Die auf- und abwärts sich bewegende Tonfigur des Anfangs weckt von selbst die Idee des dahinfließenden Stromes. Dann das festgefügte, zweimal gegebene illic sedimus mit seinem Schritt in die Oberquart und seinem Fall in die Quinte in den beiden äußern Stimmen. Endlich der Schluß, wo das Erwachen der Erinnerung an Sion melodisch und harmonisch sehr verständlich gegeben ist, und insbesondere die Textdeklamation im Tenor in den letzten $2\frac{1}{2}$ Takten allein ein Meisterzug ist. Orlando beherrscht in seiner Art das Reich der Töne nicht minder als Pierluigi, und obwohl bei ihm das ganze Stimmengeflecht nicht selten der anmuthigen Geschmeidigkeit des letztern mehr oder minder entbehrt, so muß doch jeder zugestehen, daß er der ersten Aufgabe des Musikers, die Idee in schöner Form zum Ausdruck, zum Verständnis zu bringen, in hohem Grade, ja für seine Zeit — im höchsten Grade entspricht. Der bannende Zauber, der dann oft aus seinen Tönen herauswirkt, kommt aber nicht so sehr vom Reichtum und Glanz seiner Mittel, als von der erhabenen Einfachheit und Natürlichkeit ihrer Anwendung. Selbst bei Entfaltung höchster Kraft wird man nicht vergewaltigt, aber auch bei den zartesten Momenten nicht eingelullt, nicht ins Träumen gebracht.

Zwei Dinge scheinen uns sicher: Orlandos Musik ist nicht jene Palestrinas. Es fehlt ihr jener Zug, der bei diesem immer auf den Choral hingeht — der einzig echte Centralpunkt für jede Kirchenmusik, wenn sie mit der Liturgie zum Gesamtkunstwerk des katholischen Kultes sich verschmelzen will. Aber sie ist doch immer echt kirchliche Musik, eine herrliche, prächtige Kirchenmusik, unbedingt jeder modernen

als solcher vorzuziehen. Denn wie sie einerseits noch immer festen Fußes auf dem Boden des diatonischen, des echt kirchlichen Tonsystems steht, so bringt sie andererseits das heilige Wort des liturgischen Textes zum hochkünstlerischen Ausdruck.

Wenn wir es wagen sollen, die Principes musicæ nebeneinander zu stellen, so möchten wir sagen: Groß waren sie beide, beide herrschten. Aber Palestrina beherrscht ein abgeschlossenes Gebiet. Es war begrenzt, und scharf waren diese Grenzen. Orlando drang erobernd in die Ferne, er herrschte weiter; aber seine Grenzen wurden nicht fertig, sie gingen ins unerreichte Weite. Palestrina hat für die Entwicklung der Musik deshalb nicht die Bedeutung, welche dem genialen Lassus zukommt. Palestrina ist im vollen Besitze der Kunstentwicklung seiner Zeit und ihrer Tonkunst. Lassus hat darüber hinausgegriffen; aber was er suchte, konnte er nicht ergreifen — es lag noch zu ferne. Der ganze Palestrina blieb und wird immer bleiben, weil er ganz und gar aufgeht in der Musik der Kirche. Solange diese den gregorianischen Choral singt, wird Pierluigis Musik nicht bloß geschätzt und geehrt sein, sie wird immer und immer wieder gesungen werden. Anders liegt es mit Orlando. Sein eigentliches Gebiet wäre die Oper gewesen. Dafür kam er zu früh. Er steht in der profanen Musik auf einem Übergangsterrain. Werke solcher Art sind naturgemäß immer unfertig. Das Unfertige hat aber nie Bestand. Man singt jetzt Madrigale Lassos wie Pierluigis. Aber abgesehen davon, daß man stets hinter unsere derartigen Aufführungen ein großes Fragezeichen setzen muß, ob sie nämlich der damaligen Auffassung entsprechen, und ob wir nicht die Errungenschaften des musikalischen Vortrages, wie sie sich aus der Entwicklung der Tonkunst als kategorische Imperative geltend machen, für frühere Zeiten in Anspruch nehmen, ohne daß sie ihnen wirklich angehört hätten: eines wird immer sein, es ist dieses Interesse eigentlich ein historisches oder historisch-ästhetisches, nicht aber ein rein ästhetisches. Daß Lassos beste Madrigale jetzt noch populär werden können, daß sie sich einigermaßen in die Herrschaft mit Mendelsohnschen u. s. w. Liedern teilen würden, das sind Erwartungen, die sich nie erfüllen werden. Jedoch der Lassus, der an Palestrinas Seite steht, Orlando als Kirchenmusiker wird bleiben, weil er im innigsten Kontakt steht mit dem Cantus Gregorianus. Die Musica Orlandesca profana ist eine große geschichtliche Thatsache geworden, die sich aber eben deshalb nach dem Maße der Zeit mißt. Die Musica Orlandesca ecclesiastica ist eine Thatsache des kirchlichen Kunstlebens der Kirche und schöpft darum aus dem unversiegbaren Jungbrunnen der Kirche selbst. Solange es eine katholische Kirche gibt, wird sie die Bußpsalmen Davids in ihren einfachen Psalmentönen singen; aber ebenso lange wird man Lassos De profundis verstehen, welches diese schlichten Töne so wunderbar verklärt. Darum hat auch Palestrina fester und sicherer für die Ewigkeit gebaut als Orlando.

Otto Kade, der Herausgeber der dritten Auflage des dritten Bandes von Ambros' Musikgeschichte, sagt am Schlusse der Abhandlung über Orlando in einer Note: „Mir will es nicht gelingen, etwas Niederländisches an Lassus ausfindig zu machen als Namen und Herkunft. Im Gegensatze zur niederländisch-römischen Tonsetzerschule, die an der Bearbeitung des Gregorianischen Chorals groß geworden, erstarkt Lassus am Madrigal, d. h. an der freien Komposition. Denn wenn auch Lassus zu den fleißigsten Bearbeitern des Gregorianischen Chorals gehört, so bleibt er doch mit dieser Aufgabe so weit hinter seinem Zeitgenossen und Rivalen Palestrina zurück, daß man leicht am Urteil seiner Zeitgenossen irre werden dürfte, wollte man die Leistungen des Meisters auf dem Gebiete des Chorals zur Vergleichung nehmen. Die Zeitgenossen schätzten aber namentlich sein Motett, und für dieses ergibt sich das weltliche Lied und das Madrigal, d. h. die freie Komposition, als die Schule dieses Meisters, aber nicht der Choral." Das stimmt im wesentlichen zu dem oben Gesagten.

Fürst der Tonkunst — das war Pierluigi und ist es heute noch. Fürst der Tonkunst — das war auch Orlando und ist es auch heute noch, aber nur mit Pierluigi im Dienste der Kirche: Principes musicæ ecclesiasticæ.

Wenn der Leser diese Zeilen[1]) in seine Hand bekommt, ist die passendste und groß-

[1]) Geschrieben im Juli. (Anm. d. Red.)



artigste Gedächtnisfeier der beiden Principes musicæ schon vorüber. Der um die Hebung der Kirchenmusik in unsern Tagen hochverdiente Cäcilienverein, des seligen Witt segensreiche Stiftung, wird demnächst mit der Jubelfeier seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens die Gedächtnisfeier der beiden Principes musicæ verbinden. Es ist diese Konjunktion jedenfalls ein Zeichen, daß der Verein nicht in cadenti domo steht, sondern daß der alte Geist noch in ihm lebt. Zugleich wird aber diese Feier den Beweis liefern, daß, wo die Principes musicæ ecclesiasticæ ihr Scepter führen, das wahre Reich der Musica ecclesiastica ist — das Reich, welches als treues Vasallenreich unter dem Scepter dessen steht, der gesagt hat: „Mein Reich ist nicht von dieser Welt." Palestrina und Lassus waren unbestritten die größten Meister ihrer Kunst in ihrer Zeit; aber diese Kunst ist unserer Zeit fern und fremd. Palestrina und Lassus sind heutzutage noch Fürsten der Musik wie vor 300 Jahren; aber diese Musik ist nicht ihr eigenes Reich, sie liegt im Reiche der Kirche, nur auf diesem Boden lebt sie noch und kann sie noch leben. Sie ist im vollen Sinne des Wortes Musik der Kirche — Kirchenmusik, und ihre Fürsten — sind principes musicæ ecclesiasticæ.

Feldkirch. **Theodor Schmid, S. J.**

Archivalische Excerpte
über
die herzogliche Hof-Kapelle in München.

Aus dem schriftlichen Nachlasse des † königl. Custos Jul. Jos. Maier zusammengestellt.


Im Jahrgang 1894 brachte das K. M. J. (S. 59—68) den ersten Artikel der vorliegenden Arbeit.[1]) Der Unterzeichnete wurde bei der Veröffentlichung von der Ansicht geleitet, daß „gleichwie beim Baue tausende von Sandkörnern herbeigeschafft werden müssen, wenn sie auch nur zur „Mörtelbildung" verwendet werden, so auch obskure und sonst nirgends genannte Personen nicht übergangen werden dürfen. Teils läßt sich daraus die Nationalität erkennen und auch die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß spätere Forschungen den einen oder anderen Namen als tüchtigen Komponisten oder irgendwie bedeutenden Menschen entdecken."[2])

[1]) Die Quelle bilden die Hofzahlamtsrechnungen von 1551—1629 und von 1664—1688. Die verschiedenen Titel in denselben siehe im K. M. J. 1893, S. 62, not. 5. Warum J. J. Maier nicht alle Resultate seiner rastlosen Forschungen selbst veröffentlichte, und wie er „in seinen Arbeiten durch ein eigenes Mißgeschick verfolgt" wurde, siehe in den M. f. M. 1894, S. 43, 44. — Wenn den hier folgenden litterarischen Anmerkungen kein besonderer Name beigefügt ist, so stammen dieselben von dem Unterzeichneten.

[2]) Haberl, Bausteine für Musikgeschichte. Leipzig 1887. III. Heft, S. 30; auch Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1887. III. 218.

III.
Cantoreiknaben.

1596. Arnolden **Ademann** Süngerkhnaben zu seiner Abf. 20 fl. Per Zörung 20 fl.

1577. Georgen **Aichinger** Khnaben für ein verehrt gesanng 4 fl.

1593. Matthiasen **Albrechten** Cannt. Khn. Abf. 10 fl.

1612. Eberharten **Altenpüecher** und Steffan Paumüller beiden gew. Cantoreyknaben zur abverttigung jedem 10 fl. (1615.)

1672—1676. Sebald **Auer**[3]) Hofcantorei Khnab v. Eingangs d. J. 104 fl.

1666. Mathias **Auer** und Franciscus (Eß[4]) Cantorey Knaben empfingen laut Ordinanz mit einander 104 fl. (1669.)[5])

1569. Florian **Baumgart** Cantorei Khnab abverttigung 10 fl.

1589. Barnaba **Barcelli** gew. Cant. Khnab Abf. 15 fl.

1569. Den 18. Martii dem Niclas **Brumeder** Cantoreikhnab abvertigung 20 fl.

1672. Franz **Claußner** Cant. Knab a 104 fl.

[3]) Siehe unter I. C. Kherl 1674. K. M. J. 1894, S. 61.

[4]) Siehe unten.

[5]) Eine am Schlusse einer Zeile in Klammer stehende Jahreszahl bedeutet, daß der betreffende Name in diesem Jahre in den Hofzahlamtsrechnungen noch vorkommt.

1624. Leonhart **Denkh** angeschafft mit 106 fl.

1625. Leonh. Denkh Kantoreikhnab 106 fl. Mit Ende des 3. Quart. hinweggekommen, daher 79 fl. 30 kr.

1625. Andreen **Denckhen** Cantoreikhn. abf. 33 fl. 30 kr.

1665. Caspar **Dormiglia** Cantorey Khnaben 104 fl.

1668. Casp. Dormiglia empfing nur 3 Quartal wer er hernach nachher Rom verraist.

1676. Casp. Dormiglia lt. Ord. v. 28. Juli als Hof Musicus a 993 fl.

1665. Franciscus **Eß**[6]) Cantorey Khnab deß Jahrs 104 fl.

1622. Balthasarn **Etlinger** Cantoreikhnaben zur abf. 12 fl.

1604. Hanns Ludwig **Fossa** z. Cannt. Khn. aufgen. mit Ordinannts v. 27. Juli 1603 a 52 fl.

1610. Hans Ludw. Fossa Cantoreikh. die ersten 2 Quartal 26 fl. darunter er vom Hof kommen.

1597. Georgen **Geigleramern** von Edingen gewestem Cantorei Knaben zur Abf. 10 fl.

1598. Ernst **Geußwein** Cant. Knab. 1 fl.

1570. Dem **Grinperger** Cantorei Khn. Abuerttig. 30 fl.

1571. Dem Grinnperger Cantorey Bueben zur Zerung ins Niderland 6 fl.

1614. Caspar **Kamerloher** Cantoreikhnab ist lt. der ordinants v. 1. Juli diß Jars andern gleich angeschafft, als jerlichen für das costgelt 52 fl. und wascherlohn 2 fl.

1620. Casp. Kamerloher Cantoreikhnaben zalt per das 1. Quart. 13 fl. 20 kr. Hernach er hinweckh kommen ist.

1607. Michael **Kherl** Canntorei Jungen am 1. Juli mit 52 fl. Lüfergellt angeschafft.

1609. Michaeln Kerl gew. Cantoreiknaben zur abvert. 10 fl.

1616. Leonhart **Leo** ist inhalt der ord. für ainen Cantoreikhnaben vom 15. (VIIIbris) negsthin angesch. mit jerlichen lüferung 52 fl., wascherlohn 2 fl.

1621. Johann Leonhart Leo Kantoreikhnab hat jerlichen 54 fl., bezalt ime bis dato Aprilis 22 fl. 30 kr. Ist hernach für einen Musicum aufgenommen und v. 1. May bis Jars angesch. worden mit 200 fl.

1623. Joh. Leonh. Leo obwohlen Er sich nacher Welschland zu waitterer Pervicirung der music begeben, so hat Er doch laut ordinants unangesehen seiner abwesenheit diese 200 fl. erhalten und durch seinen vattern empfangen.

1626. Joh. Leonh. Leo Hofmusico auf dessen Hochzeit verehrung 9 fl.

1628. Joh. Leonh. Leo Musico zalt die ersten 3 Quart. 225 fl. Hernach sich in anderen Dienst begeben.

[6]) Siehe oben bei M. Auer.

1570. Leonhardten **Lechner**[7]) gewesten Cantorei Khnaben zu Landshuet abuertigung 10 fl.

1627. Stephan **Lipp** ist vermüg ainer ord. v. 9. Martii verschinen bis 1. Julii da Er widerumb under die 7 ordinari khnaben gestossen worden, soviel pro rato temporis bis auf solche Zeit getroffen, für einen Hofkantoreiknaben angeschafft mit den jährlichen 106 fl.

1621. Andreen **Maderer** gew. Cantoreikhn. zur abferttigung massen andern seines gleichen 12 fl.

1672. Casp. Wilh. **Mayr** Cant. Knab a 104 fl., wird aber 1. VIII bris licencirt.

1672. Franz **Mayr** Cant. Knab a 104 fl., am 1. VIII bris licencirt.

1617. Egide **Moyet** lt. der ordin. vom lesten VII bris a. 16 für ainen Cantoreikhnaben angeschafft mit 54 fl.

1612. Melchiorn **Müller** gew. Cantoreikhn. abv. 10 fl.

1621. Ferdinand **Obermair** ist vermüg ainer ordinants für ain cantoreikhnaben g. aufgenommen u. v. 1. Mai 1620 negsthin angesch. worden, massen andere bezalt jerl. 54 fl.

1624. Ferdinanden Obermair Cantoreikh. zu anmachung aines claids 40 fl.

1628. Ferdinanden Obermair Kantoreiknaben ausg. zu einer Badekur 12 fl.

1558. Den xvii Februarii Jerrigen **Panchägkl** und Melchiorn Rißhammer zbaien Cantoreiknaben abförttigung jedem 6 fl.

1621. Geörgen **Praun** Cantoreikhn. zur abf. 12 fl.

1622. Hanß Georg **Püechler** Cantoreikhnab, so bei dem Capellmaister in der cost vermög ainer ordinants vom 27. Febr. a. 21 negsthin angesch. worden mit jerl. 54 fl. Dan so hat obbemelter Capellmaister inhalt ainer ordinants für jeden Cantoreikhnaben so vil Er deren diß Jars in der cost, darunder diese hernach stehende drei incorporirt, in ansehung der teurung, zu dem vorigen gulden noch ain ½ fl. wechentlich, und von eingang dis Jars so lang die teurung continnirt erlangt. (1628.)

1618. Eliasen **Recholtinger** Singerkhnaben von Günzburg 10 fl. 24 kr.

1611. Heinrich **Reich** ist für einen Cantoreiknaben mit 1. Juli aufgenommen 54 fl.

1612. Heinreich Reich die ersten 3 Quartal 40 fl. 30 kr. Hernach hinweg kommen.

[7]) Lechner starb am 6. September 1604 in Stuttgart. J. Sittard: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe. Stuttgart 1890. I. 25. 27 ff. J. Sittard: Kritische Briefe über die Wiener internationale Musik- und Theater-Ausstellung. Hamburg 1892. S. 43. Hugo Riemann: Musik-Lexikon. Leipzig 1894. S. 603. P. Utto Kornmüller: Lexikon der kirchlichen Tonkunst. Brixen 1870. S. 289. H Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon. Berlin 1876. VI. 274. M. f. M. 1869, S. 33, 55, 179—197. 1878, S. 137, 154, 164. 1880, S. 95. 1888, S. 60. 1889, S. 186. 1890, S. 47.

1622. Christ. **Sartor** gew. Kantoreikhn. zur abf. 12 fl.

1624. Martin **Schemel** Capelljungen, zur abfertigung 10 fl. Wurde Kapuziner.

1597. Den Cant. Khnab. Joh. **Staudenhecht**, Lorenz Finckh v. Georg Eyckhamer für ausstand, Claider, Hanndtschuech und Hemater 17 fl.

1598. Jos. **Stettnern** gew. Cant. Kh. 10 fl.

1668. Johann Gottlieb **Stöberl** laut Ordinanz v. 1. Jenner als Hof Cantorei Khnab angesch. mit 104 fl.

1672. Joh. Stöberl gew. Cant. Kh. lt. Ord. für einen Hof Musicum angesch. v. 23. März d. J. mit 200 fl. (1676.)

1669. Jak. **Trautsch** Hof Cant. Kn. lt. Ord. v. 1. Jan. 104 fl. (1672.)

1557. Michaeln **Vischer** Cantoreiknaben Abf. 5 fl.

1617. Jacob **Weber** lt. der ordin. vom 12. Martii ds. Js. für ainen Cantoreikhn. angesch. mit 54 fl.

1622. Wolfen **Weber** Cantoreikhn. z. abf. 12 fl.

1622. Julius Gottfried **Weittenauer** ist vermög einer ord. vom 25. IX bris a. 21 als ain Cantoreikhnab darunter auch der Johann Schlander begriffen angesch. mit jerlichen 54 fl. sammt der besserung des wechentlichen ½ fl.

1625. Jul. Gottfr. Weittenauer der sich bei der Hofkapelln hören lassen, zur Abf. 6 fl.

1615. Johann **Weiß** gew. Kappeljungen z. abf. 10 fl.

1554. Den 27. May bezalt dem Cappelmaister für den Khnaben Hannsen **Winckhlmair** von Landtshut für 3 Quattember 13 fl. 3 ß 15 ₰.

1672. Jos. **Winckhler** Cant. Knab vom 8. Mai an 67 fl. 25 kr. (1676.)

1622. Geörgen **Wolfen** Cantoreikhnaben zur abf. 12 fl.

1619. Geörg **Wolffeer** ist lt. einer ord. massen Er sich sowol jetzt als zuvor bei der Cantorei gebrauchen lassen solle wie andere seines gleichen vom 1. VIII bris a. 18 negsthin angesch. mit jerl. lüferung 52 fl., wascherlohn 2 fl.

1621. Geörg Wolffeer Cantoreikhnab jerl. 54 fl. zalt ime hieran 2 Quart. 27 fl. Hernach mit Herrn Peter Anthonio[8]) in Italiam verreist.

1622. Geörgen Wolffeer Hofmusico per zehrungs- und raißkosten aus Welschland hieher 177 fl. 52 kr.

1623. Geörgen Wolffeer Hofmusicisten die seinem Lehrer in Parma in Italiam schuldigen 20 Ducaten jeder 2½ fl. gerechnet th. 46 fl. 40 kr. — G. Wolffeher Cantoreijungen wegen Er von Ir chfl. D. ins Welschland verschickt und eine zur und erhaltung auf zwai jar lang jerlichen 200 fl. bestimmt worden, dahero er dann für d. a. 1621 entrichtet und dan ime jetzt das ausständige Jahr auch zugestellt worden. 200 fl. — Georg Wolffeher ist vermög ordinants in erwegung Er sich bei dem Cappellmaister widerumben in die cost-eingestelt, vom 1. Juli bis Jars massen andere mit jerlichen 104 fl. costgelt und 2 fl. wascherlohn angeschaft worden.

1625. Geörg Wolffeer hat jerlichen 106 fl., bezalt Ime das 1. Quart. Hernach hinweckh khommen.

1605. Georg **Zachenstorffer**[9]) gew. Cannt. Jungen am 1. VIII bris mit 200 fl. zu einem Musico aufgenommen. (1628)

1675. Johann **Zeitlmayer** Castrat, ist lt. Ord. vom 17. Oct. als Cantoreiknab mit wöchentl. 1 fl. 30 kr. = 78 fl. angeschafft. (1676.)

IV.

Diskantisten.

1568. Dem **Anthonien** Sänger für etliche gesang 10 taler.

1573. Dem Anthonio Spänier Discantist bezalt die Quott. Michaeli u. Wein. yede 45 fl.

1609. Markus **Anthonius** de Verona mit 1. Juni für ainen Kantoreiknaben aufgenommen 52 fl. jerlich, Wascherlohn 2 fl.

1612. Marco Anthonio gew. Discantisten zur abvertigung und zugleich auch per zerung nach Verona 25 Cronen zu 1½ fl.

1595. Antoni **Velasco** Musico, Angesch. a 180 fl. und Hoftisch[1]) den 1. Juli 95 de eod. 90 fl.

1604. Anthonien Pelasco Discantisten gebessert auf 280 fl.

1624. Anthoni Perlasco Hofmusicisten der J. D. zwo vischruetten und andere zugehör zum Angeln gemacht, und verehrt zur ergötzung 12 fl.

1625. Anth. Velasco Musico umb seiner langwirigen Dinst willen 150 fl.

1628. Sebastian **Capeller** Discantisten, abvertigung 12 fl.

1606. Hansen Carl **Faber** Discantisten von Graz 15 fl.

1625. Thomas **Famüller** extra ord. Discantist seit 4. August mit jerlichen 106 fl. (1628.)

1612. Stephan **Gran** auß Lottringen so sich als ein discantist bei der Hofcapelle umb Dienst unberthenigst angemeldet, aber kain gelegenheit ine zu befördern vorhanden gewest zu einer abverttigung 50 fl.

1611. Hans Georgen **Hager** Discantistenjungen von Wasserburg per sein auf- und abzug 5 fl.

1672. Alex. **Hack** Cant. Knab auch mit 104 fl. laut Ordinanz nur bis 17. März 22 fl. lt. Ord. v. 28. Juli als Hof Musicus mit 200 fl. angeschafft.

1673. Alex. Hackh Hofdiskantist 200 fl.

1676. Alex. Hackh verbessert worden 500 fl.

1617. Georg **Harner** gew. Discantisten in J. D. Hofcantorei alhie ist inhalt der ord. zu prose-

---

[8]) Siehe unter VI. P. A. Pietra 1621.

[9]) Siehe unter VI. P. Ant. Pietra 1606.

[1]) Rudhart, Fr. M., Geschichte der Oper am Hofe zu München. I. Teil. Freising 1865. S. 28.

quirung seiner bei den Herrn Jesuitern angefangenen Studien auf 3 jarlang und vom 13. VII bris biß Jar angesch. mit jerlichen 60 fl.
1611. Elias Helm ist für einen Cantoreiknaben mit 6. IX bris aufgenommen 54 fl.
1612. Elias Helm 40 fl. 30 kr. Hernach zur Capellmaisterin geschafft.
1615. Eliasen Helm Musico als gew. Cantoreiknaben abf. 10 fl.
1616. El. Helm Musico 200 fl. Item daß er seinen Brudern im singen underrichten solle lt. ord. v. 16. Martii add. 50 fl.
1621. El. Helm Musico auß gn. pr. aufgewandte Zehrung nach Salzburg 25 fl.
1624. El. Helm Discantisten zu bezalung seiner unter wehrender leibsuncreften ufgangen uncosten uß gn. 150 fl.
1625. El. Helmb Musicisten per das von chfl. Dl. seinem vattern in Salzburg g. verwilligte gn. geld ad 20 fl. seit 5 Jahr 6 Monat 4 Täg in Ausstand mit 110 fl. 13 kr.
1628. El. Helm Hofmusicisten ans gn. zu ainer Reise in Saurpronnen 40 fl.
1668. Elias Helm Hof Musicus jerlichen sambt der Besserung 400 fl. (1676.)
1615. Geörgen Jacherstorfer[2]) Discantist 250 fl.
1585. Alfonsus de Zella Spänischer Augustiner Münich Discantist[3]) a 150 fl. Angeschafft 14. Oct. Angefangen 22. März 115 fl. 37 kr. (1588.)
1623. Caspar Molitor Cantoreikhnab ist vermüg ordinants für ainen extra ordinaren Discantisten zwar alleinig vom 1. Mai bis ult. VII bris diß Jars, doch andern gleich, weiln Er hernach under die 7 ordinari gestossen, angeschafft worden. (1627.)
1580. Philipp Crucis Mor Diskantist aus gnaden 10 fl. (1582.)
1626. Franziskus Nidermair Discantist seit 5. Januar mit jerl. 106 fl. (1628.)
1625. Leonhardt Obermair extra ord. Discantist mit dem 2. Juli jerlichen 106 fl. (1628.)
1588. Caspar Part Discantisten aus G. lt. der Zetl zalt 6 fl.
1573. Den 18. Nov. Francisco Paucer Discantisten zu Ainer Zerung gen Venedig 12 V vnnd zu erkhaufung Aines Pferdts 30 fl. — 48 fl.
1615. Johann Reßl ist lt. ord. für einen discan. angenommen und vom 17. VIII der angesch. mit lüferung 52 fl. u. Wascherl. 2 fl. (1617.)
1590. Daniel de Roy Diskantist hat des Monat Sold 10 fl. Ist den 20. Febr. Ao. 90 angesch. worden, laut der zätl hiebei vnd soll mit der bezalung von Prima Sept. des verschinen 89. Jars angefangen werden, demnach 160 fl.

[2]) Föringer, der bayerische Hofstaat unter Herzog Maximilian I. im Jahre 1615. München 1871. S. 11.

[3]) Wird auch als Tenorist bezeichnet.

J. J. Maier.

1591. Dan. de Roy für das Claid pro 90 — 40 fl. — Danielen de Roy gew. Musico. Abf. 20 fl.
1625. Stephan Widmer extra ord. Discant. seit 1. Juni mit jährl. 106 fl. (1628.)

V.

Altisten.

1586. Dem Mart. Alphonso Spänischen Cantorei Khn. vber vorbezalte 20 V. noch zu völliger Abf. 80 V. = 120 fl.
1592. Marttin Alonnso Musico und Camerdiener Sold und Lieferung 215 fl.
1599. Mart. Alphonso Altisten und Camerdiener aus gn. 15 fl.
1585. Ammo Bonauentura Altisten aus gn. 10 fl.
1601. Johann Bueg Altisten Abfert. 16 fl.
1597. Johann Dietmann Altisten von Northaim aus gnaben 3 fl.
1572. Joann Eckhert Altisten gnadengelt 5 fl.
1558. Dem Christian Eßinvenardo[1]) Niderlender Altisten genadengellt 6 fl. 6 β. — Christianus Eßinvenardo[2]) Mich. und Weihn. 50 fl.
1568. Marttino Franz Altisten Abfert. 15 fl. (1570.)
1587. Joach. Freithof fl. musico 200 fl., weiter 12 fl.
1590. Joachimen Freythof Altisten bezallt ich seinen Sold vnd G. Gellt von disem 90. Jar völlig 230 fl.
1593. Joach. Freithof gewest. Musico an seiner Provis. 150 fl. bezahlt 75 fl. im Quot. Pfingst. †, der Rest des Quartals der Witt. bewilligt worden.
1591. Johann Gallusen Altisten Abf. 2 fl.
1573. Arnold Gerhardi Altisten Verehrung 5 fl.
1568. Anthoni Goßwin[3]) Altist verehrung 20 fl.

[1]) M. f. M. 1876, S. 116 steht „Nieuvardo".

[2]) Ebendaselbst S. 117 „Nieuvuerdo".

[3]) Der sächsische Musikus und Bassist Bartholomäus von Feldt sagt in einem Schreiben an den Kurfürsten August von Sachsen, datiert vom 19. Januar 1580, worin er den „Niederländer Anthonius Josquinus" (= Goßwin) für den durch Ant. Scandellus Tod erledigten Kapellmeisterposten in Dresden empfiehlt u. a. folgendes: „Anthonius Josquinus, ein Hofediener und furtrefflicher Musicus nicht allein ein sehr guter Componist, Organist, Altist, auch mit seiner Coloratur dermaßen berühmt, daß Ew. Churf. Gn. daran sonder Zweifel ein gnädiges Wohlgefallen haben sollen . . . denn er nicht alleine in der Lateinischen Musica sondern auch in der Welschen, Französischen perfect und gar wol erfahren sei." M. f. M. 1877, S. 256. 1889, S. 16. 1874, S. 110. La Mara, Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten. Leipzig 1886. I. 23. Frl. Jos. Lipowsky, Baierisches Musik-Lexikon. München 1811. S. 96. Jul. Jos. Maier, Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. I. Teil. München 1879. Nr. 20. 24. 28.

1569. Anthoni Goßwin Capelmaister zue Landshuet[4]) ist bez. 180 fl.

1570. Anthoni Gössiwin[5]) in Lanndtshuet ist bezalt für besoldung vnnd dann für Acht Cantorei Khnaben Quott. Rem. Pfüngst. u. Mich. 303 fl.

1571. Den 1. Juli dem Anthoni Goßwin als ehr anheimbs verraist aus gnaden 20 fl.

1581. Anth. Goßwin gewesten[6]) Sänger allhie für ein Meß, so er seiner fl. Gn. offeriert 20 fl.

1584. An. Goßwin Singer 20 fl.

1594. Anthonien Goßweins Witt. auf Mich. verf. 10 fl.

1568. Christoffen **Haberstockh** aus gnaden 20 fl.

1569. Christoph Haberstockh Altisten bez. 144 fl.

1575. Christoffen Haberstockh[7]) zur Abzalung seiner Schulden 300 fl. (1576.)

1568. Ludwig **Haberstockh** zalt Quott. Wein. 36 fl.

1569. Lud. Haberstockh Altisten aus gnaden 20 fl.

1572. Dem Lud. Haberstockh für sein claid bezalt als ehr gen Wien verraist 16 fl.

1573. Ludwig Haberstock so er an d. Rö. Khay. mt. houe verzert und ausgeben hat v. 20. Oct. 72 — 11. Febr. 73 — 218 fl. 3 β 18 ₰, v. 11. Febr. 73 — 13. Juny — 295 fl. 5 β 25 ₰.

1572. Dem **Heinrich** (Niderlennder) Altisten Abf. 10 fl.

1600. Jacob **Heizerer** Altisten aus Gn. 20 fl.

1595. Johann **Helgemayr**[8]) Altist 150 fl. angeschr. 1. Apr. 95.

1598. Joh. Helgemayr Singer für Hochzeit 10 fl.

1612. Joh. Helgemaier Singern umb seiner langwürigen Dienst willen aus gn. 100 fl.

1617. Joh. Helgemair Musico aus gn. 100 fl. (1628.)

1607. Augustin **Kheiner** Musicus und Altist v. 1. Apr. mit 150 fl.

1611. Augustin Kheiner Altisten das erste Quartal 37 fl. 30 kr. Hernach vom Dienst khommen.

1588. Maximilian **Knipers** Altisten zu ainer Gnaden Zörung. Laut der Zetl zalt 10 fl.

1610. Caspar **Kölbl** Altist ist vermög ord. v. 1. Apr. mit jerl. 150 fl. angeschafft und für die letzten 3 Quart. befriedigt mit 112 fl. 30 kr.

1620. Casparn Kölbl Altisten von Ferdinanden Obermair Discantisten zu instruiren 4 fl.

1624. Casparn Khölbl hat vermüg ainer ord. umb daß Er die Singerkhnaben im Singen guetter Manier neben dem Cappellmaister informiern soll, v. 1. Aprilis dis Jars Addition erlangt 50 fl.

1626. Kaspar Kölbl Altist addition 30 fl. wegen Mühe mit den Kantoreikhnaben 330 fl. (1628.)

1588. Johann **Lader** Altisten Abfert. 30 fl. (1591.)

1593. Ludwigen **Lisler** Altisten v. Lüttich 2 fl.

1585. Mario **Lutius** Altisten Abfert. 35 fl. (1586.)

1569. Wilbold **Mader** Altisten bez. drei Quott. jede 30 fl. (1570.)

1595. Felix **Mair** Altisten Abfert. 10 fl.

1620. Georg **Mair** von Eichstädt ist vermög einer ord. für ainen Altisten vom 1. Apr. dis Jars angesch. mit jerlichen 200 fl.

1621. Geörgen Mair Musico auf Zehrung nacher Rom aus gn. lt. ord. 30 fl.

1623. Geörgen Mair, Hofmusicisten, die ime aus J. D. g. bevelch geschenkte 100 fl.

1625. Geörgen Mair Altisten wegen ausgestandener Krankheit 50 fl.

1554. Den 5. Nov. Hannsen **Mayr** Altisten 20 taler thun 22 fl. 6 kr.

1566. Hans Mayr Singer abverttigung 20 fl.

1588. Oratzien **Negri** Altisten an seinem Jerlichen Sold der 300 fl. aus mündlichem befelch seiner f. G. durch anzaigen Schwartzendorffers zalt 50 fl. Ist hernach hinweckh zogen.

1586. Oratzio Negri Altisten Quot. Vast. Pfing. 150 fl.

1618. Stephan **Neumair** ist Inhalt einer ordinants zu ainem Altisten aufgenommen und

---

76. 257. 259. Rob. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Berlin 1877. S. 606. C. F. Becker, Die Tonwerke des XVI. u. XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig 1855. Sp. 101, ao. 1583, Sp. 213, ao. 1615. Sp. 238, ao. 1581. W. Ambros, Geschichte der Musik. Leipzig 1881. III. 333. (2. Aufl.) Kornmüller, S. 175. Mendel IV. 307. S. W. Dehn, Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1837. Lieferung IV. 8.

[4]) Er blieb daselbst bis Weihnachten 1570. Am 17. Juli 1576 richtet Orlando de Lasso an den Prinzen Wilhelm, der sich auf dem Reichstag zu Regensburg befand, ein Empfehlungsschreiben für Ant. Goswino. K. M. J. 1891, S. 103. No. 35.

[5]) Siehe unter II. bei J. Lockhenburger 1570. K. M. J. 1894, S. 65.

[6]) Goßwein hatte die Kapellmeisterstelle bei dem Herzog Ernst von Bayern übernommen, der Bischof von Hildesheim und Freising, 1580 Bischof von Lüttich und 1583 Kurfürst von Köln wurde; A. G. war Schüler Lassos; conf. die Dedikation von Anton Goßwins „Newe Teutsche Lieder mit dreyen Stimmen, welche ganz lieblich zu singen, auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen. Nürnberg 1581". Diese dreistimmigen Lieder sind nur ein Arrangement des I. Buches der 5stimmigen Lieder von Orl. Lassus. J. J. Maier.

[7]) K. M. J. 1891, S. 102, Nr. 20. Siehe auch unter VII. bei Augustino 1568.

[8]) K. M. J. 1891, S. 78—81.

vom 1. VIII bris negsthin diß Jars angesch. mit jerl. 200 fl. (1628.)

1569. Wilhelm Nicslas Niderlender Altisten Verehrung 10 fl. (1582.)

1605. Leonhard Nohart Altisten angesch. anfangs dis Jars 100 fl.

1606. Leonh. Nohart 85 fl. 59. Am 9. IX bris weg.

1590. Orlando Parigi hat das Jar Sold 50 fl. Ist den 3. Juli 90 angesch. worden vnd soll mit der bezalung v. Michaelis der verschinen 89. Jars angefangen werden, demnach 62 fl. 30.

1602. Orlanndt Parigi Musicus v. 1. Juli a 220 fl.

1612. Orlandt Parigi Musico umb seiner bishero erzaigten und fürohin anerbottnen vleiß willen aus gn. 100 fl.

1628. Orlando Parigio Altisten gn. geld 300 fl.

1565. Lucas Jursten bezalt so er aus Bevelch auf des Caspαrn Pichlers Sängers khündtstauf ausgeben 1 fl.

1569. Caspar Pichler Altisten ist bez. Quott Rem. Pf. und Michaeli jede 34 fl. und dann Wein. 45 fl. thuet 147 fl.

1581. C. Püchler Altist auf s. Hochzeit 20 fl

1588. Caspαrn Püchler Altisten zalt seinen Sold 180 fl. vnnd auf seinen Son 20 fl.

1589. Casp. Püchler Altist Vorlag für Son Wilh. in Italia 60 fl. 150 fl.

1590. Casparen Püchler Altisten Jars Sold 100 fl. Mer auf seinen Son 20 fl. Liefergellt 50 fl.

1591. Casp. Püchler. Jm wurde v. 24. Mai 91 an Brod u. Wein wieder bei Hof[9]) gegeben 220 fl. 3.

1606. C. Pichler † ultima März 85 fl. 30.

1586. Vincenntzio del Potzo Altisten 100 fl. (1587.)

1600. Leonhardt Pöttinger Altisten aus gn 15 fl. (1602.)

1612. Johann Jacob Saiser Altisten, Abf. 12 fl.

1584. Geörgen Schifft Altisten Verehrung 5 fl.

1554. Hainrichen Schwenniger[10]) Altisten 20 fl. und der Cantoreiknaben Preceptor 10 fl. gnadengelt thut 30 fl. (1557.)

1665. Vincenzo Venturi Soprano ist lt. Ord. darinnen Gius. Barberio auch einkommt vom 1. May d. J. für Jr Chfl. Drchl. Altisten mit 993 fl. angeschafft worden.

1682. Vincenzo Venturi Sapramo etc. geht ab nach dem 1. Quart.

1591. Johann Stainacher Altist Abfert. 8 fl.

1578. Wilhelm Steckl Altisten Abfert. 12 fl. (1579.)

1584. Caspαrn Tanier Altisten 5 fl.

[9]) Rudhart, S. 28.

[10]) A. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1894. I. 35.

1591. Caspαrn Danner Altisten Angesch. 1. März 120 fl.

1592. Caspar Tanner[11]) Sold und Lieferung 200 fl.

1594. Caspαrn Tanner Altist für das Punctur gellt pro 92. 93. = 24 fl. — Casp. Thanier Altisten in Abschlag nur 100 fl. Hernach er gestorben. — Casp. Tanners gewest. Alt. Witt. 10 fl. 50 fl.

1568. Dem Maximo Troiano[12]) verehrung wegen einer gehaltenen Comedi 20 fl. — Den 28. Junii dem Maximo Troiano nachdem er Herzog Wilhelmen was dedicirt 100 fl.

1569. Maximo Troiano aus Neapel bez. 144 fl. — Jn Venedig dem Maximo Trayano auf 4. Jan. 60 Cronnen in Gold zu 96 Kr. = 96 fl. — Jn Venedig dem Max. Trajano vmb ain gedruckht buech Jr Frl. gn. Hochzeit[13])

[11]) Westenrieder, Beyträge etc. und danach Lipowsky, S. 347 und M. f. M. 1876, S. 76. schreiben „Thainer".

[12]) Frl. Jos. Lipowsky, baierisches Künstler-Lexikon. München 1810. I. 243. F. J. Lipowsky, baier. Musik-Lexikon. München 1811. S. 352. Rudhart, S. 3. Sittard. Kritische Briefe, S. 43. Vergl. unter XVI. S. Gatto 1568.

[13]) „Jenes interessante Buch enthält zunächst eine Erzählung aller bei der Hochzeitsfeier des Herzogs Wilhelm mit Renata von Lothringen im Jahre 1568 am Hofe zu München stattgehabten Festlichkeiten und erschien in 2 Ausgaben, eine 1568 in München bei Adam Montano (Berg), die zweite im Jahre 1569 in Venedig bei Bolognino Zalteri in 4° mit spanischer Übersetzung von Miranda und führt den Titel: Dialoghi di Massimo Trojano ne' quali si narrano le cose più notabili fatte nelle Nozze dello Illustriss. e Eccell. Principe Guglielmo V°. Conte Palatino del Reno e Duca di Baviera e dell' Illustr. e Eccell. Madama Renata di Lorena. Seite 148 u. ff. (2. Ausg.) schildert er die Darstellung einer italienischen Komödie." Siehe die deutsche Übersetzung ebenfalls bei Rudhart, S. 5—9. Sandberger, I. S. 39. M. f. M. 1874, S. 109. 110. Siehe auch unter XVII. am Anfang 1568. G. Adler, Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abteilung. Wien 1892. S. 125, Nr. 47. 48. S. 127, Nr. 67—69.

Note der Red. des K. M. J.: Eine andere 1568 gedruckte und ebenfalls mit vielen Bildern ausgestattete Beschreibung dieser Hochzeit erschien zu Augsburg durch Phil. Ulhart, herausgegeben v. Heinr. Wirre (Bibl. Rossi in Wien). Die Münchener Ausgabe widmete der Herausgeber Hans Wagner dem Herzog Albrecht. Die Festlichkeiten dauerten vom 21. Februar bis 8. März. Als „obrister Musicus" der mit dem Erzherzog Karl aus Österreich angekommenen Kapelle wird Bl. 17 „Haimrat Baduwan" genannt. Unter ihm standen 11 „Trometer, ein Hörpaugger und 2 Zinkenbläser". Während des Hochzeitsmahles wurde „von allen Jnstrumentisten und der ganzen fürstl. Musicen so lieblich und künstlich gedient, das dasselb bei meniglich verwunderlich zu hören gewest, auch derhalben vermaint worden, es sey

betreffent 25 V. in goldt zu 96 Kr. bezahl thuen 40 fl. — In Venedig obgemeltem Trayano vf. 14. Aprill 67 V. in goldt zu 96 kr. vnd dann allhie 33 V. zu 92 kr. v. 8 kr. Münz = 157 fl. 56 kr.[14])

1536. Lucas **Wagenrieder**[15]) Caplan, furstlicher Capelln alltist. (1538.)

1611. Martin **Wolfto** Altisten aus gn. 2 fl.

VI.

Tenoristen.

1568. Cornelius **Bonns**, Singer zue Lanndtshuet 144 fl.

1570. Cornelius Bonns, Tenorist in Lanndtshuet 2 Quott. 72 fl.

1568. Alexander de **Bucy** 144 fl.

1569. Don Alessandro de Bucy Tenoristen Quott. Rem. 36 fl.

1557. Cornelien **Burgo** Tenoristen Quot. Mich. u. Weihn. 67 fl.

1573. Carl **Brachogin** von Rhom Tenoristen aus gn. 4 fl. (1575).

1568. Donn **Carolo** zur Zerung 18 fl.

1570. Don Carlo Tenoristen 4 fl.

1575. Don Carlo[1]) geurlaubt.

1587. Julio **Cincan** Tenoristen von Ferrär Abf. 50 fl.

1573. Annthoni de **Lacurs** Tenorist abfert. 12 fl.

1585. Anthonien de la Court Musici 8 fl.

1603. Hannß **Fietmair** Tenorist vom 1. Juli a 100 fl.

1604. Hannsen Fichtmaier Tenoristen Verehrung auf sein Hochzeit 10 fl.

1613. Hans Viechtmayer[2]) Tenoristen aus gn. und daß er J. Drl. fürterhin allerdings unangelangt lassen sollte 50 fl.

1628. Hansen Viechtmair zur Curirung einer schweren krankheit 50 fl.

1558. Dem **Frantzen** Niderlender Tenoristen gnadengelt 13 fl. 5 β.

1569. Heinrich Franz Niderlender Tenor. ist bez. 144 fl.

1583. Heinr. Franz Niderlender Tenorist 180 fl., Gnadengellt 36 fl.

1558. Johann **Freithoff** Quat. Mich. und Weihn. 35 fl.

1561. Johann Freythoff Singer auf sein Hochzeit 11 fl. 3 β.

1569. Joh. Freythof Tenoristen ist bez. 144 fl.

1571. Bez. auf F. Verwilligung für den Johann Freithof grundt Zinnß auf seinem Haisel an Schwebingsgassen gelegen nachfolgenden Personen etc. in Sa. 19 fl.

1572. Des Joh. Freithof Nidlenders Hausfrau in den Kündpeth 12 fl.

1582. Joh. Freithof für 3 Spänische Cant. Khnaben Costgelt 55 fl. 38 kr.

1583. Lucas des Freithof Son 12 fl.

1586. Joh. Freithofs Tochter auf Ir Hochzeit 6 fl.

1588. Johannen Freithof Tenoristen Sold vnnd Gnaden Gellt 180 fl.

1587. Joachim **Freythof** Tenoristen aus gn. 6 fl. (1588.)

1591. Raphael **Frummer** Tenoristen aus gn. 6 fl.

1588. Geörg **Furter** Tenorist das Jar 200 fl. Angeschafft vermög der Zetl hiebei den 27 Mai Anno 88 vnnd soll mit Bezallung von Prima Aprilis angefangen werden. Zalt Jme demnach die letstern drei Quart dises Jars 150 fl.

1592. G. Furtter Tenoristen vnnd Camerfurier 215 fl. 1 Monat 17 fl. 55. Hernach weckhkomen.

---

dergleichen bey anderen Fürsten nit wol zu bekommen." Die Abbildung des Festsaales enthält auch die Gruppe der Musiker und Sänger. An Instrumenten bemerkt man ein Orgelpositiv, zwei viersaitige Baßgeigen, zwei Geigen, eine Laute, zwei Trompeten und einige Cornette. „Am 27. Februar haben die Jesuiter ain schöne Tragedie von dem starken Samson gehalten."

[14]) Im k. bayer. Reichsarchiv Tom. XXIX. der „Fürstensachen". Conto der Fugger für ihre Forderungen an Herzog Wilhelm aus den Jahren 1568—1754. J. J. Maier. — Am 25. April 1570 hatten M. Troiano und Camillus aus Parma (siehe unter VII.) vor den Thoren der Stadt Landshut auf den Musiker Baptista aus Rom (siehe unter XI.) aus Haß Pistolen abgefeuert, wobei der eine den armen Menschen tötlich verwundete. Sie ergriffen sofort die Flucht; Prinz Wilhelm aber ließ sie steckbrieflich verfolgen. Das sehr interessante Aktenstück teilt R. Eitner nebst einer Übersetzung von Dr. Fr. Zelle in den Monatsh. für Musikgesch. 1891, S. 1—4 mit. Zwei kleine Irrtümer auf S. 1 seien zugleich hier verbessert: 1) zu Zeile 3: Den betreffenden Steckbrief hatte schon Fr. M. Rudhart im Jahre 1865 in seiner Geschichte der Oper am Hofe zu München I. S. 4, not. 9 veröffentlicht. 2) zu Zeile 7: Der unterzeichnete Prinz Wilhelm war 9 Jahre später in der Reihenfolge der Herzöge dieses Namens nicht der IV., sondern der V. Er führte den Beinamen der Fromme und war als ein Sohn Alberts V. am 29. September 1548 in Landshut geboren. 1568 vermählte er sich mit Renata, Herzogin von Lothringen, trat 1579 die Regierung an, resignierte am 15. Oktober 1597 zu Gunsten seines Sohnes Maximilian I. und starb am 7. Februar 1626 in München. Seine Sorge für die Kunst würdigen: Lipowsky, S. 390 und P. J. Rée. Peter Candid. Sein Leben und seine Werke. Leipzig 1885.

[15]) Ratsprotokoll. In einem Musikverzeichnis von 1514 wird ein „lucas" genannt; vielleicht dieselbe Person. J. J. Maier. — Aus den Jahren 1536—1538 werden in dem Kgl. geh. Archiv in Königsberg 5 Briefe aufbewahrt, die er während dieser Zeit an „herrn Markgraf Albrechten Hertzogen in Breissen" geschrieben hat. Dieselben sind veröffentlicht in den M. f. M. 1876, S. 25—29; eine Erläuterung dazu S. 44.

[1]) K. M. J. 1891, S. 102, Nr. 23.

[2]) Föringer, S. 11. Siehe unten J. Paumgartner 1625.



1586. Gabrielen **Gartzia** Tenoristen angesch. 15. Jan. 86 a 100 fl.

1588. Gab. Gartzia an seinem jerlichen Sold der 100 fl. die ersten zwai Quartal dis Jars zalt 50 fl. Hernacher weckhkhomen. (Siehe 1592.)

1590. Gabr. Garzia Musico am Sold 100 fl. die letzsten 2 Quartal 50 fl., wo er das andere empfangen, ist der zalstuben unbewüst.

1591. Gab. Garzio Sold 100 fl.

1592. Gabrieln Garzio hat jerlichen sold vnnd Lief. G. 250 fl. gehabt. 3 Quart. 187 fl. 30. Hernach weckhzogen. (Siehe 1588.)

1569. Georg **Gattmair** Tenorist ist bez. 144 fl. aus gn. 10 fl.

1572. Des Georgen Gattmayr Hausfrau in die Khündpeth 12 fl.

1586. Geörg Gattmairn Singern per zörung an mer orth wegen werbung etlicher gueter Cant. Khn. 26 fl. 10 kr. 6. h.

1589. G. Gattmaier Tenorist Sold 180. Mehr für Jacoben Vhl, Marggrefischen Diener, so bei des Orlandi Sone Componieren vnd auf dem Instrument Lernet Liefergelt 50 fl.

1591. Geörgen Gattmair Sold 180 fl. Pesserung 25 fl. Angesch. 9. Febr. 91 mit 1. Janr. angefangen. Demnach Ime die 1ten 2 Quart. 102 fl. 30 kr. vnd dann der Wittib aus gn. 6 fl.

1590. Marxen **Geiger** Tenoristen aus G. zu ainer Abförtt. 8 fl.

1585. Geörg **Höglmair** angfgn. 10. Juni 85. 66 fl. 40 kr.

1588. Per ainen vergulbten Pecher Geörgen Göglmair Tenoristen auf sein Hochzeit 18 fl. 58.

1591. G. Gäglmair Musico 100 fl.

1611. Johann **Heindl** Tenoristen aus gn. 2. fl.

1614. Johann **Hien** Tenoristen so sich ein zeitlang in F. D. Music gebrauchen lassen 12 fl.

1591. Caroln **Höldt** Tenoristen Abfert. 4 fl.

1590. Stephan **Jugels** Tenoristen aus G. Abförtgg. 8 fl.

1612. Sebastian **Karpfen** Tenoristen abf. 17 fl.

1605. Wolf **Khuecher** Tenorist, Anfg. dis Jars angesch. 150 fl.

1607. W. Kuecher 112 fl. 30. Nach 3 Quart. weg.

1591. Frater **Ludovicus** Jacobinus St. Augustini Ordens, Tenorist. Angesch. 150 fl. 12. Oct. 91. Angef. 1. Juli 91. — 90 fl. Hiernach geurlaubt.

1594. Fratter Ludovicus Jacobinus St. Augustini ordenß, Tenorist an seinen 200 fl. zalt Nihil. (1595.)

1570. Ainem Singer Hannß **Nanquette** so vmb dienst angehalten 25 fl.

1571. Joan Nanquete Tenoristen 144 fl. (1578.)

1609. Adamen **Ridernhofer** Tenoristen aus gn. 30 fl.

1613. Johann **Paumgartner** Tenoristen 200 fl.

1616. Joh. Paumgartner[3]) 200 fl., add. 25 fl., noch addit. 25 fl.

1618. Joh. Paumgartner Hof Singern von etlichen gsangbüechern so bei f. Hofmusic gebraucht werden zu ingrossiern lt. ordinants 60 fl.

1625. Johann Paumgartner, Casparn Kölbl[4]) und Hansen Viechtmair[5]) alle drei Musicanten, dann Johann Khurzen[6]) härpfenisten jedem gnadengelt 100 fl.

1586. Pietro Anthonio **Pietra** Angeschfft 13. März a 200 fl. mit dis. Tag angefangen. Nahm v. Quot. Mich. die Lieferung zu Hof,[7]) weshalb für 2 Quot. 30 fl. abgezogen Sa. 130 fl.

1589. Pietro Antonio Pietra Musico 300 fl.

1592. Petter Anthonio di Pietra[8]) hatt jerlichen 400 fl.

1595. Pietro Anth. di Petra Musici zu einer Zerung nach Italia 50 fl.

1596. Pietro Ant. di Pietra Sold u. Claid 442 fl.

1600. Piet. Anth. Pietra Jr Drl. Camer Musico Jerliches Leibgeb. 180 fl.

1606. Petern Antonio Cammer Musico wegen der durch Georgen Zacherstörffer[9]) als Er auf der Diorba[10]) gelernt verbrauchten Saiten 12 fl.

1612. Petern Anthoni Pietra Singern per Zerung und uncosten zu F. chfl. Drl. zu Cöln nacher Frankfurtt zuverraißen lt. rechnung 57 fl.

1616. Petro Anthoni Pietra zu steur seines in Brunnthal verrichten Paues semel pro semper 80 fl. — Zu sein vorhabende raiß in Italia aus gn. 50 fl.

1617. Pietro Antoni Pietra Soldt und claidtergeldt 442 fl., lüferung 100 fl.

1621. Pietro Antoni Pietra f. Musico für ainen in der Music abgerichten Jungen[11]) 200 fl., denselben uf ain jar lang umb erlangung noch mehrer Perfektion willen in Italiam zu verschickhen und zu underhalten 200 fl. und zur zehrung 20 fl.

1625. Pietro Antoni Pietra hat jerlichen in Allem 542 fl., von welchen er die ersten

---

[3]) Föringer, S. 11.

[4]) Siehe unter V.

[5]) Siehe oben.

[6]) Siehe unter XIII.

[7]) Rudhart, S. 28.

[8]) Lipowsky sagt S. 247, er sei Tenorist gewesen. Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie, Statistik und Landwirthschaft. München 1790. III. 110.

[9]) Siehe unter III.

[10]) M. Praetorius, Syntagma musicum. II. Teil. Wolfenbüttel 1618. Neuer Abdruck. Berlin 1884. S. 30. 61. Taf. 5, 16. Riemann, S. 1070. Kornmüller, S. 437. Lipowsky, S. 145. Abhandlung von dem Notensystem der Laute und der Theorbe in Fr. W. Marpurgs historisch-kritischen Beyträgen zur Aufnahme der Musik. Berlin 1756. II. 65—83.

[11]) Siehe unter III. G. Wolffeer 1621.

3 Quartal bis auf sein verreisen in Italia empfangen.

1626—1628. Pietro Antoni Pietra hat jerlichen seines gefallens in Italia zu verzehren 400 fl.

1628. Pietro Anthonio Pietra hat a. 627 zu bestellung eines welschen Capellmaisters per wexel empfangen 311 fl. 9 kr.

1628. Eberhardt **Piechler** Tenorist seit 1. Oct. mit jerl. 106 fl.

1579. Heinrich de **Plaw** auf ult. Dcbr. jerl. Gn. Gellt 36 fl.

1580. Heinrichen Franzen genannt de Plaw jerl. Gn. Gellt 36 fl.

1585. Heinrichen de Plaw bisher Sold und Gnadengellt 216 fl. Am 2. Mai 85 auf 300 fl. gepessert.

1590. Heinrichen de Plaw Tenoristen bezallt Sold 300 fl.

1594. Hainrichen de Plaw[12]) Tenoristen an 340 fl. nur 113 fl. 20 kr.

1611. Heinrich de Plaw Altisten umb seiner langjerigen dienst und onerraichten hohen Alters willen aus gn. 150 fl.

1613. Heinrich de Plaw hat jerlichen 400 fl. zalt ime die ersten 2 Quartal, und ob er woln im 3. verstorben doch der Wittib dasselbe vollig lt. Sign.

1576. Gottfrid **Polmar**[13]) Tenorist angesch. 216 fl.

1578. Godfried Pollmer bezalt bis Quott Vast. Hernacher von hie hinwegkh zogen.

1568. Hans **Pöckh** ist zalt 120 fl.

1570. Hanns Pöckh Tenorist in Lanndshuet 72 fl. (1575.)

1591. Jakobus **Prelatius** von Verona Briester Tenorist u. der Cant. Khnab. Praeceptor Sold 225 fl. und Hoftisch.[14]) Signatur 12. Oct. 91. Angef. 1. Apr. 91.

1594. Jacobus Perlacus Veroneser bis 25. Oct. 94 = 318 fl. 21. Hernach weckh khommen.

1576. Johann Thomas **Principe** Tenoristen abfert. 24 fl. (1584.)

1585. Flavien **Rici** Tenoristen per Zörung aus Italien heraus 15 fl. — Flaucius Rici angesch. 20. Dcbr. 85 a 180 fl. anzefgn. 1. Oct. 85 — 45 fl.

1586. Fl. Rici die ersten 2 Quart. 90 fl. hernach er von hie hinwegzogen.

1621. Stephan **Saal** Tenoristen zur abfertt. 6 fl.

1568. **Simeon** von Rhom zalt Quott. Wein. 45 fl. mer für zwon khnaben 18 fl.

1570. Simon von Rhomm Tenoristen ist bez. 252 fl. (1572.)

1602. Michael **Schleichhueber** Tenorist a 120 fl. v. Pfingst. angesch. vermög der ordin. 75 fl. (1604.)

[12]) Westenrieder, Beyträge III. 110. Lipowsky, S. 24. M. f. M. 1876, S. 76.

[13]) Maier, Nr. 22. Godefridus Palmarts.

[14]) Rudhart, S. 28.

1570. Wolf. **Schönsletter** aus gn. 6 fl.

1588. Wolf Schenzleber Tenoristen so hieuor 180 fl. Sold gehabt an jetzt 300 fl. angeschafft vermög beyliegender seiner f. gn. selbs gemachten Signatur d. 19. Mai Anno 88 vnnd soll mit der Bezallung Prima Jener dis Jars angefangen werden.

1599. Von Wolfganngen Schenzleber[15]) Jr Drl. Musico hab ich anleihen empfangen 600 fl. — Schönslebers Tochter Hochzeit 12 fl.

1609. Wolfen Schensleber an seinen jerlich habenden 335 fl. das 1. und 2. Quartal darinen er gleichwol verstorben. — Margaretha Schönslеberin Wittib wird vermög der ordinanz v. 1. Juli angesch. mit jerl. 50 fl., bez. 2 Quart. 25 fl.[16])

1585. Wilh. **Sternegger** Tenor Abfert. 3 fl. 6 fl.

1568. Francisco **Talavera**[17]) Tenoristen zalt 180 fl.

1569. Francisco Talavera Spänier ist bez. 180 fl.

1601. Geörgen **Thoma** Tenoristen Abfert. 28 fl.

1603. Anthoni **Widman** Tenoristen zur Hochzeit 15 fl.

1608. Anth. Widman Tenoristen auß gn. vnd das Er Jr Drl. forthin mit dergleichen nit mer anlauffe lt. schein 50 fl.

1614. Anthonien Widmann Tenoristen und ob Er woln im 3. Quartal verstorben weiln ime jedoch dasselb lt. Sign. so im außgabbuch 6 fl. verwilligtes gn. geld halber beigelegt wirdet, also vellig passiert, also 3 Quartal bezalt worden 187 fl. 30 kr.

1615. Andre Wolf **Wiser** Cantoreikhnab ist vermög der ord. v. 20. Juny angeschafft mit lüfferung 52 fl. und wescherlohn 2 fl.

1618. Andre Wolf Wiser Cantoreikhnab 54 fl. Hernach und mit endt diß Jars ausgemustert.

1628. Andre Wolf Wiser ist lt. ord. v 1. VII bris d. d. für einen Tenoristen angeschafft worden mit jahrl. 250 fl.

1665. Pietro **Zambonini**[18]) Churfl. Hofmusico jerlich samt 200 fl. Addition als ein Camerdiener 1121 fl.

1685. Pietro Zambonini Hofmusiker u. Camerdiener 1193 fl.

1577. Sebastian **Zwinger** Tenoristen, Quott. Vast. Pfing. 60 fl. (1579.)

[15]) Westenrieder, Beyträge III. 110. Lipowsky, S. 315.

[16]) Hat dieselben bezogen bis zu ihrem Tode 1612.

[17]) Siehe unter VII. Fr. Delavera.

[18]) Rudhart (S. 66) schreibt: „Im Textbuche der im Jahre 1667 von Kerl componierten introd. mus.: „La pretensione del Sole" nennt (p. 21) der Verfasser die agierenden P. Zambonini und Giulio Rossoni: „i più famosi tenori del nostro secolo."

VII.
Bassisten.

1618. Johann **Appelio** Bassisten weiln man seines Diensts der Zeit nit vonnotten, zur abvertt. 12 fl.
1567. Dem **Augustino** Wassisten 50 fl. — Dem Augusten Wassisten für ainen Klepper so er in f. Marstall gestellt 24 fl.
1568. Augustino Sünger zur zerung u. für ain Meß Puech 26 taler. — Donn Augustino für zerung so er fur den jungen Haberstockh[1]) von Rhom hieher ausgelegt, thut 24 fl.
1576. Augustin **Berschi** Bassisten aus gn. 5 fl. (1579.)
1569. Den 8. May **Camillo** Bassisten und Wilhelm Altist, zedem aus gn. 20 fl.
1570. Czamilus[2]) in Lanndshuett ist bezalt Quott. Rem. 36 fl.
1587. Jacobo **Carlo** Jaressold 100 fl.
1589. Jacoben Carlo welschen Bassisten a 120 fl. Quot. Vast und soviel es ihn im April getroffen 40 fl. Hernach geurlaubt. — Per 4 Monat verdiente Claidung 13 fl. 20.
1592. Jacob Carlo Sold und Liffergelt 220 fl.
1595. Jacomo di Carlo pro Mich. 94 = 40. Von Weihn. 94 (gebessert auf 300 fl.) bis 30. Sept. 95 = 450 fl. Hernach er vom Dienst khomen.
1602. Caspar **Christen** Bassisten v. 1. Oct. a 140 fl.
1569. Dem Francisco de **Delavera**[3]) Spänier Bassisten ist fürgeliehen 90 fl. und ohne bezalung derselben mit tod abgangen, darumb setz ichs hie in ausgab 90 fl.
1591. Joanan **Dessonio** Musico. Angesch. a 50 fl. 1. Oct. 91. Angesg. 1. Jan. 91.
1592. Joanneß Dessouio Bassist das Jar für Sold u. Lifferung 200 fl.
1595. Jonnasen Desouius de 94 = 50, de 96 nur 1 Quartal 100 fl. Hernach er vom Dienst khommen.
1625. Friedrich **Dham** Bassisten der sich beir Hofcappeln auf Prob hören lassen, Abfertigung 6 fl.
1582. Erasmus **Emring** Bassisten 4 fl.
1568. Bartlme **Frandenfeld**[4]) aus gnaden 12 fl. — Bartlme Frandenfeld Bassisten wegen unterhaltung ettlicher Lottringischen 10 fl. (1570.)
1665. Joann Carl **Feruci** churfl. Hof Bassist jerlichen sambt 165 fl. Weingeld 993 fl. (1676.)
1557. Franz **Flori** Bassist 182 fl.
1569. Frantz Flori geliehen 130 fl.
1571. Den 9. Januarii dem Frannz Flori Pau Steur verm. d. Zetl 12 fl.

[1]) Siehe unter V.
[2]) Siehe unter V. bei M. Troiano, Anm. 14.
[3]) Siehe unter VI. Fr. Talavera.
[4]) Siehe unter II. bei J. Lockhenburger 1570. K. M. J. 1894, S. 65.

1572. Dem Franz Flori[5]) Bassisten Nachdem ehr sechs Messen der Fr. Dl. Erzherzog Carolen vberschickht 15 fl.
1580. Franz Florii Son per ein verehrt Gesang 4 fl.
1584. Fr. Flori Bass. zu einer Paufteur 50 fl.
1588. Franntzen Flori Bassisten zalt an seinem jerlichen sold der 232 fl. das 1. Quartal diß Jars. Laut der Urkhundt 58 fl. Ist hernach gestorben. — Franntzen Flori gewesten Bassisten seligen Erben. Per sein Jars oder Sommerclaidung Georgi dis Jars verfallen. Laut der Zetl 42 fl.
1603. Lorennz **Geiger** Bassist vom 1. April a 200 fl.
1612. Lorentzen Geiger Bassisten weil sein begern mit besserung der Besoldung nit statt auß gn. semel pro semper lt. schein 50 fl.
1613. Laurenti Geigers Bassisten Sohn Jacob, als er sein erste Meß gesungen weil sein begern daß man ime ain tisch voll bedürfter personen abspeisen soll, nit statt aus gn. dafür 6 fl.
1624. Lorentz Geiger[6]) Bassisten zalt die ersten 2 Quartal darunden er im andern verstorben hernach den Erben lt. Signatur verwielligt worden 150 fl.
1590. Johann **Geriger** so bey den Herrn Patribus der Societet Jesu Alhie Studiert vnd daneben Bassist ist hat das Jar 20 fl. Laut der Anschaff Zätl hiebei, so den 8 Martii Anno 90 datiert, vnd soll mit erster Bezalung vltima Martii angefangen, Jme auch noch darzue 5 fl. Verehrung oder G. gellt bezallt worden. Demnach bezallt Jch dem Geringer seinen völligen Sold sammt 5 fl. Verehrung = 25 fl. (1607.)
1680. Anthoni **Godin** Hofpassist 993 fl.
1591. Magnus **Grafen** Bassist Abfert. 8 fl.
1568. Georg **Grasser**, Bassist in der Cantorei zue Landtshuet 120 fl. (1570.)
1554. Wolffgangen **Hagen** Bassisten gnadengeld 20 taler thun 22 fl. 6 β. (1558.)
1595. Georg **Helm** Bassisten aus gn. 15 fl.
1613. Geörgen Helm von Saltzburg wegen seines Sohns in der f. Cantorei allhie weilen sich derselb wol verhalten auß gn. semel pro semper 30 fl.
1591. Leonh. **Hoffstetter** Bassist. Abf. 4 fl.
1588. Christianus **Hug**[7]) Sold u. Lieferg. 150 fl. Angeschfft. 1. Juli 88. Mit disem Tag angefg 75 fl.
1595. Christianus Hug Rest pro 94 = 115 fl. Quot. Vasten pro 95 = 52 fl. 30. Hernach vom Dienst khomen.
1627. Johann **Khern** ist inhalt ainer ord. v. 1. Martii d. J. für einen Bassisten angeschafft mit jerlichen 50 fl. (1628.)

[5]) Maier, Nr. 21. 25. 29.
[6]) Föringer, S. 11.
[7]) Westenrieder, Beyträge III. 110. Lipowsky, S. 133. M. f. M. 1876, S. 76.

1588. Georgen **Kueßen** Bassisten aus G. laut der Zetl zalt 8 fl.
1557. Casparn **Khumer** 100 fl.
1558. Den VII Martii bez. Casparn Khummer Wassisten genadengelt und steur zu erkhauffung seiner Behausung 250 fl.
1563. So ist auf Bevelch Casparn khumer Bassisten vermug nebenliegender Obligation auf sein Behausung so an der Brannorsgassen gelegen geliehen und furgestreckt worden 700 fl.
1571. Casp. Kummerer Abermalen fürgeliehen so er auf seine Behausung Vergwist (versichert) 51 fl.
1573. Caspar Khumerers weib in die Khündtpeth 10 fl.
1583. Casp. Kummer gewest Bassist an seiner Provision Quott. Bast. Pfingst. 50 fl. Hernach er gestorben.
1584. C. Kummer z. Abzalung seiner hinderlass. Schulden 100 fl.
1570. Hanns **Khumerer** Bassisten ist bez. 180 fl.
1665. Johann Baptist **Lang** Churfl. Hof Bassist jerlichen sambt der Addition 450 fl. (1676.)
1682—1685. Tomaso **Macculini**[8]) Hofmusiker (Bassist) und Camerdiener 1193 fl.
1568. Johann **Margkhet** zue Landtshuet ist bez. 144 fl.
1570. Hanns Marckhet Bassist in Lanndtshuet ist auch bez. zwo Quott. 72 fl.
1597. Niclasen **Mecholsen** Bassisten zur Abfert. 10 fl.
1585. Cesar de **Mister** angeschafft am 8. Juni 85 am selbigen Tag anzefangen 192 fl. 11 kr.
1588. Cesar de Misier (besuchte den Tisch 1. Quartal nicht à 25 fl.)[9]) für die 2 ersten Quartal 162 fl. 30 kr. Hernach Er widerumb in Italien geraist. — Cesarn di Misier Bassisten. Per Hörung nach Insprugg vnnd widerumben hieheer 18 fl. 32.
1679. Johann Francesco **Navara** vom 7. August für einen Hof- und Camermusicus (auch Bassist) angesch. a 993 fl. Reisecosten mit wegl spesa 361 fl. 42.
1686. Joh. Frz. Navara †. Frau und Kind zur Reisespesa nach Italien 500 fl. Zur Bezahlung seiner Schulden 1002 fl. 25.
1570. Christoph **Auser** Bassisten ist bez. 72 fl. (1587.)
1597. Joseph **Ausser** Passisten Abf. 3 fl.
1596. Christoff **Ottoni** Augustiner Mönch Bassist, Angesch. 1. Juni 96 a 100 fl., Claid 25 fl.
1598. Herrn Christophen Ottoni Conuentuali ordinis sti. Augustini alhie 125 fl.
1607. Chr. Ott 3 Quartal 150 fl. Hernach gestorben.
1604. Wilhelm **Paulß** Bassist v. 1. Oct. a 150 fl.
1608. Wilh. Paulus Bassisten uf sein Hochzeit lt. scheins 8 fl.
1611. Wilhelmen Paulussen bezalt 3 Quartale 150 fl. Im 3. Quart. gestorben.
1590. Sebastian **Pican** Bassist hat das Jar Sold 100 fl. (1591.)
1587. Paulo **Pighini** Bassist a 300 fl. angesch. 23. Febr. 87 mit dem 1. Quart. angef. (1588.)
1596. Valtin **Pistoriusen** Bassisten abf. 26 fl.
1681. Dominico **Pistrini** als Bassist angesch. von eingang dis Jars 200 fl.
1584. Paulsen **Remberger** Bassisten abfert. 12 fl.
1590. Paulsen **Reumontano** Passisten von ynssprugg aus G. zur Afförttigung 2 fl.
1628. Horatio Pititae **Riverae** Bassisten, so sich in der Hofcapeln hören lassen zur abfertigung 15 fl.
1568. Dem **Octavianns Romanus** Wassisten fürgelihen 20 Cronen in gold aine pr 93 kr.
1570. Bezalt umb ain Drinckgeschirl so dem Octaviano Romano verehrt worden 23 fl. 2 ß. 17 ₰.
1572. Den 12. Apprilis dem Octauianus Romanus Bassisten als ehr gen Rhom verraist vnd sich die Zeit seines Lebens meinem g. f. v. h. zudienen verschrieben 500 fl.
1581. Octauian de Albertho von Rhom gewesten Bassisten allhie sein Leibgeding 300 fl.
1582. Dem Octauian v. Rhom die 3 erst Quart. Hernach er gestorben 225 fl.
1583. Octauian Albert Wittib auf 2 Jar je 100 fl angeschafft 22. Decbr. 82.
1586. Des Octauian Albertho gew. Passist selig Witt. wohnhafft zu Trienndt per Herculesen Terßio[10]) 100 fl.
1558. Gallusen **Rueffen** ist bezalt 40 fl.
1575. Gallus Rueff per einen guldin Pfening so Jm verehrt worden bezalt 15 fl. 20 kr.
1584. Galluſ. Rueff Bassist von Freysingen, so ein Zeitlang alhie gebraucht worden 10 fl. u. 8 fl. (1590.)
1589. Geörg **Schuldtheißen** Bassisten Abfert. 5 fl. (1595.)

[8]) Rudhart (S. 80) schreibt: „Eine sonderbare Carriere machte der Hoffänger Tomaso Maculini. Er war im Jahre 1660 sehr jung von Venedig nach München gekommen und hatte hier mit einem Jahresgehalt von 390 fl. Aufnahme als „Bassist" in die churfürstliche Kapelle gefunden; durch seine Gesangskunst, oder auch Künste anderer Art wußte er sich bei Hofe alsbald derart einzuschmeicheln, daß ein Füllhorn voll Gnaden und Gunstbezeugungen ihn überströmte; seine ansehnlichen, fast jedes Jahr in größeren Proportionen wiederkehrenden Schulden wurden stets gezahlt, ihm außerdem viele Geschenke gereicht, endlich wurde er im Jahre 1677 zum churfürstlichen Kammerdiener und Kammermusiker mit 1121 fl. Besoldung ernannt; und hiebei die Hofkassa angewiesen, ihm in Ansehung seiner bisher geleisteten Dienste, er auch in der neulich entstandenen Feuersbrunst merklich Schaden erlitten, etliche Stückh Mahlerei abzunehmen und dafür 1500 fl. zu bezahlen."

[9]) Rudhart, S. 28.

[10]) Siehe unter XVI.

1584. Sebastian **Schwarz** Bassisten abf. 16 fl. (1585.)

1613. Jonas de **Sophius** Camerfourier und Bassist 489 fl. 30 kr.

1627. Jonas de Sophius Kammerdiener zu bezahlung seiner Schulden 200 fl.

1609. Hannsen **Steyrer** Bassist ist laut der ordinanz vom 20 Juni angesch. mit jerl. 200 fl.

1617. Joh. Steyr [11]) Musico zu theils Contentirung seiner in ausgestandener Krankheit gemachten Schulden aus gn. lt. ord. 40 fl.

1624. Joh. Steurer Bass. in ansehung seiner treuen gelaisten dienst 200 fl. — Auf sein Hochzeit Verehrung 6 fl.

1628. Joh. Steyrer Hofbassisten aus Gn. 150 fl.

1579. Bertln **Yemintz** Bassisten abf. 19 fl. (1580.)

1602. Eliaßen **Thabor** Bass. a 192 fl. am 1. Juli angesch.

1604. Elias Taber Bassist 2 Quart. 96 fl. Komt nach Vasten hinweckh.

1611. Wolfen **Tiefenpäckh** Bassisten weilen man seinen Dienst niet begert aus gn. und zur abverttigung 4 fl.

1615. Wolf. Dieffenbeck ist inhalt der ord. für ainen Bassisten gn. aufgen. und vom 8. Septris negsthin für Alles und alles angesch. mit jerl. 200 fl. — Wolffen Dieffenpackh Musico dene J. D. zu Diensten angenommen als ain zerung nach Passaw 12 fl.

1628. Wolffen Dieffenpeckh Musicisten verehrung auf sein Hochzeit 9 fl.

1581. Calisto **Venerolo** de Bergamo Priester, so für ainen Bassisten dient vermog des newen Stats v. Pf. an 135 f.

1582. Cal. Venerolo für die 1ten 3 Quartal 135 fl. Hern. hinwegkhomen.

1573. Den letzt. Septbr. dem Francisco **Venerolo** [12]) wassisten für allen unchosten vnd Zerung etlicher Sünger, so er aus Italia gebracht, auch für sein verfallne Prouision vom 71. v. 72. Jar verschinnen, in allem 464 Cronen thuet in Münß 696 fl. — Francisco Venerolo wassist als er widerumben an heimbs geraist zur zerung 50 fl. — Den 16. Martii zalt dem Franz Venerolo Bassist, welcher ainen welschen Medicum v. etliche Instrumentisten her aus Italia gebracht aufgewendten vnchosten 316 fl. 54 kr. v. Zerung alhie 85 fl. 49 kr.

1593. Thoman **Vischer** Bassist 4 fl. 6 fl. (1596.)

1563. Hansen **Vischer** Bassisten für sein Hochzeit Claid aus gnaden 20 fl. Verehrung auf sein Hochzeit 20 fl.

1572. Der Wassist Hanns Vischer hob in Sr. Fl. G. Auftrag dem Wirrtt v. Camerberg ain Khünd aus der Tauff dafür ist Allenthalben Ausgeben vnd verert 7 fl.

1574. Den 29. Martii des Hanns Vischers weib in die Khindtpett 16 fl.

1577. Hansen Vischer Bassist auf Sebast. Leibgeding bez. 60 fl.

1586. Hannſ. Vischer Quott. V. u. Pfg. a 175 fl., hernach gepessert auf 300 v. Mich. angefangen.

1588. Hannsen Vischer Bassisten per ein Fuchsen Pferdt in Marstall. Laut der Zetl 46 fl.

1593. Hanns Vischer [13]) Bassist für Sold Liefergelt Claid 450 fl. Costgeld für Hanns Arzberg 40 fl.

1597. Hannsen Vischer Bassisten per seinen Soldt lüfer- und Claidtergelt 450 fl. Dann würdet vermog fl. Decrets hiebei bevolchen, Ime per die hievor beschehene Verwilligung bißher 100 fl. und auf einen seiner Söhne zum Studieren von eingang biß Jars 50 fl. gegeben, die sollen Ime außer Irer Drl. vorwissen nicht aufgeschrieben werden, thuet zusammen 150 fl.

1602. Johann Vischer † gleich nach dem 1. Quartal bennoch der Wittwe 500 fl. N. B. Bis ao. 1608 erhielt „Weil. Hansen Vischer gewesten Bassisten Wittib vermög schein 60 fl. vnd noch als ein Provision 100 fl.“

1568. Wolf **Vischer** [14]) zue Landshuet 120 fl.

1600. Wolf Vischer Bassisten für Monat Januar 15 fl. gestorben 18. Januarii.

1586. Jheronimusen di **Posso** welsch. Priester Bassisten 100 fl.

1557. Anthonien **Wennger** [15]) 85 fl.

1560. Anthoni Wennger Wassisten zalt Quott. Mich. u. Weihn. jede 21 fl. 15 kr.

1561. Vom Salzmaierambt Reichenhall dem Anthoni Wennger Wassisten 85 fl.

1590. Item bezallt ich Herrn Stephano **Widmer** Priestern vnnd Bassisten zu ainem Wartt: vnnd Gnadengellt laut des frl. Decrets 20 fl.

1604. Geörg **Winhardt** Bassist v. 1. Sept. a 150 fl. (1628.)

1596. Carol **Würmbser** Bassist, Angesch. 12. Decbr. 95 a 120 fl. de eod. Da er durchgebrannt ohne Vrlaub 101 fl.

1591. Eheliäsen **Zaung** Bassisten Abfert. 23 fl.

Montabaur. **Karl Walter.**

(Fortsetzung folgt im K. M. Jahrb. für 1896.)

---

[11]) Föringer, S. 11.

[12]) Lipowsky, S. 354.

[13]) M. f. M. 1876, S. 76. Haberl, Repertorium musicæ sacræ, fasc. VII. Vorrede S. II. Lipowsky, S. 82. Westenrieder, Beyträge III. 110.

[14]) Lipowsky, S. 82. Westenrieder, Beyträge III. 110.

[15]) War bereits 1550 Mitglied der Kapelle. Sandberger I. 34.

Johann Buchner.

(1483 — circa 1540.)



Der bekannteste Schüler Paul Hoffheimers,[1]) Johann Buchner, war während der letzten zwei Dezennien der Gegenstand manchen Meinungsaustausches.[2]) Einem fast 400 Jahre späteren Nachfolger im Amte Buchners möge es erlaubt sein, einige auf archivalischen Studien fußende Beiträge in diesen Spalten zu veröffentlichen. — A priori ist nicht anzunehmen, daß aus der Schule Hoffheimers etwas Mittelmäßiges kommen konnte. „Auch siehet man an seinem auf mannichfaltige Weise verhunzten und geradebrechten Namen,[3]) daß er über mehrerley fremde Zungen gegangen ist: — was einem unberühmten Namen sicherlich nicht widerfährt." (E. L. Gerber, Neues hist. biogr. Lexikon, I. Spalte, 544.)

Die wenigen Daten aus Buchners Leben, die ich auffinden konnte, mögen hier Platz finden. Geboren in Ravensburg[4]) (Württemberg) im Jahre 1483 am 26. Oktober,[1]) war er Schüler Hoffheimers in Wien und muß sich schon dort ausgezeichnet haben, da ihn Johannes Boemus im „liber heroicus de musicæ laudibus" (1515) seinem Lehrer Hoffheimer zur Seite stellt:

„Was nun sage ich dir, Paulus (Hoffheimer), dem Meister des Cäsars? Was von Buchner Johann? Besiegten als Künstler nicht beide Phöbus, Pan und Merkur und Linus und Orpheus im Sange? Drum empfangen sie jährlich vom Herrscher hundert Dukaten." (Monatshefte, V. 108.) Die Schlüsse, als ob Buchner wegen dieser jährlichen Spende von 100 Dukaten am kaiserlichen Hofe angestellt gewesen sei, dürften gewagt sein, da fürstliche Personen öfters verdienstvollen Männern einen Gnadengehalt ausstellten.

Wann Buchner nach Konstanz kam, konnte ich bisher nicht ermitteln; in der Anstellungsurkunde heißt es: „Ich Joh. Buchner . . . . des stifts baid (beide) Orgeln (Chor-Orgel und das größere Werk über dem Hauptportal) zu versehen, ain bestimpte anzal jarn bestellt gewesen, daß ich nu . . . . leben lang . . . . bestellt bin." Wie lange diese Probezeit dauerte, wird Aufgabe einer weiteren Forschung sein. Gegen Ende des ersten Dezenniums also dürfte Buchner nach Konstantz gekommen sein, über dessen fernere Lebensschicksale äußerst wenige Daten vorliegen.

$2^1/_2$ Monate vor seiner definitiven Anstellung brannten die Türme des Domes nieder und nur mit Mühe konnte man des Feuers Herr werden, wodurch die Orgel über dem Hauptportal, welches von den zwei Türmen eingeschlossen wird, stark beschädigt wurde. Meister Hans der Orgelmacher[2]) baute von 1517—20 die neue

[1]) Othomar Luscinius, der in seiner „Musurgia" (Straßburg 1536) Buchner an erster Stelle erwähnt, führt noch folgende Schüler an: 2) Joannes Kotter Argentinus apud Bernenses Helvetiorum, 3) Conradus apud Spirenses, 4) Schachingerus apud Pataviensses, 5) B(W?)olfgangus apud Vienenses Panoniæ, 6) Joannes Coloniensis apud Saxonum ducem. (Monatshefte XI. 133—134.)

[2]) Eitners „Monatshefte" haben allerlei Material hierüber gebracht, was auch in den vorliegenden Zeilen benutzt wurde.

[3]) Buochner, Bucher, Buoohner, Büchner, Jo. Puchner, Bucherus, Buchnerus, Bocherus, Jo. Bo., J. B., Busohner; da Hans von Konstanz, wie unten bewiesen, mit Buchner identisch ist, so gehören auch die Abkürzungen hieher: M. H. von Constantz, M(agister) H(ans) Org. Constant(ienses).

[4]) Siehe den unten abgedruckten Revers. Der sehr verdiente Amtsrichter a. D., Beck, Herausgeber des Diözesan-Archives, berichtet mir, daß der Name eines berühmten Musikers, Hans Buchner, aus dem 15. bezw. 16. Jahrhunderts in Ravensburg nicht bekannt sei. In der Bürgeraufnahmsliste von 1324—1436 und von 1550—1670 komme der Name Buchner überhaupt nicht vor; wohl aber erscheine dieser Name in der Bürgerliste von 1436—1549, wonach die Existenz bezw. Provenienz eines solchen Künstlers aus dortiger Stadt möglich sei. Die unten abgedruckte Anstellungsurkunde läßt keinen Zweifel mehr aufkommen. Nach Becks Angaben sind die Tauf- und Familienregister von Ravensburg aus jener Zeit nicht mehr vorhanden, und muß man auf einen glücklichen Zufall hoffen, Näheres zu finden.

[1]) Joh. Garcaeus „Astrologiæ methodus". Basileæ (1570). Monatshefte X. 29.

[2]) Der Meister erhielt für sein Werk 600 fl. und einen Anzug, der Knecht 10 fl.

Orgel, von der uns Magister Prätorius[1]) in seinem „Syntagma“ II. 161—162 wenige Andeutungen gibt.[2])

Als am 25. April 1525 sämtliche Geistliche und Angestellte des Bischofs und des Domes dem Stadtrat schwören mußten, befand sich auch „Maister Hans organist“ darunter. (Stadtarchiv.) Im folgenden Jahre verließ Bischof und Geistlichkeit wegen Überhandnehmen des Protestantismus die Stadt, und Orgel und Gesang verstummten auf einige Jahre in der Domkirche. (Stadtarchiv; Reformationsakten.) Buchner wird jedenfalls mitgewandert sein, da nach Versicherung des früheren Stadtarchivars, Professor Ph. Rupert, der mir diese Notizen in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt, Buchner mit keiner Silbe weder im Ratsbuche noch in Aktenstücken genannt wird, wenigstens ist er nicht in Konstanz gestorben, da im Totenrodel für die Jahre 1531—41 Buchner nicht zu finden ist. Am 25. März 1541 schreibt der Dompropst des Hochstifts, Johann Joach. Schad von Mittelbiberach zu Warthausen, an den Stadtrat und beschwert sich, daß diese Güter, die zu S. Silvesters pfründ gehörten, „so von altersher eine schulerpfründe gewesen“, an sich gezogen habe. Er als Lehensherr habe diese Pfründe nach Absterben des Cunraten Buchner „weiland maister Hansen organist sun“ anderweitig wieder vergeben. In der Fabrikrechnung des Münsters ist vom Jahre 1531 bis dahin auch stets der Posten eingetragen: „Item Maister Hansen organist sun von sant Conradspfründhus an der Schreibergassen (jetzige Conradigasse) järlich uff Johan Baptist 2 Pfund Pf.“ und zu dem Jahr 1544 enthält das Bürgerbuch folgenden Eintrag: „Am 26. Juli hat der rat verwilligt Ursulen Buchnerin, maister Hansen organist selig tochter, die zu Zürich gesessen ist, ein jar lang hier by ihrem swager dem jungen Wagenbüchel ze sin“.[1])

Gar wichtiges Material bieten uns diese wenigen Linien, denn es ist die langjährige Frage der Identität Joh. Buchners mit Hans von Konstanz entschieden, was auch schon aus der mit dem unten angeführten Aktenstück von 1512 gleichzeitigen Dorsualnotiz: „Maister Hansen des organisten Revers“ erhellt; auch ist das Todesjahr des Meisters näher begrenzt, indem in der Fabrikrechnung des Münsters von 1538 der Zusatz „weiland“ vor „maister Hansen“ fehlt; auch ist der Weg angedeutet, wie das „Fundamentbuch“, von dem jetzt die Rede sein wird, nach Zürich kam. Genanntes, äußerst wertvolles Manuskript führt den Titel:

„Fundamentum, sive ratio vera, quæ docet quemvis cantum planum, sive (ut vocant) choralem redigere ad iustas diversarum vocum symphonias. Authore Johanne Buchnero. (Zürcher Stadtbibliothek: S. Mscr. 284; vgl. Monatshefte XXIII. 72—109)[2]) Diese Abhandlung ist bis jetzt die älteste Anweisung „ein jedes chorgesang zu rechter simphony (zu) bringen in allerley stimen“ (der deutsche Titel), das älteste Buch der Kunst des Fundamentums, der Übertragung von Gesängen auf die Orgel. Die hübsche Anzahl

[1]) „Der Costnitzer und Ulmer Orgel Disposition, hat mir, wie sehr ich mich auch darnach bemühet, bis anher nicht werden können: Allein daß mir es also, wie allhier gemeldet wird, zugeschickt worden. Die Orgel zu Costnitz soll ein groß ganz Werk sein: Der erste Organist hat Hans Bucher geheißen, der jetzige Johann Deutlein. Hat über 3000 Pfeiffen und 70 Register. Die größte Pfeiffe wiegt mehr denn 3 Centner und ist 24 Schuh lang. Auf den Lehnen stehen 14 Engel, haben rechte Pfeiffen, so mit eingehen. Der Blasbälge sind 22, ein jeder 10 Schuh lang und 4 Schuh breit. Das Leder kostet mehr als 200 gute Gülden.“

[2]) Neben der großen Bauthätigkeit am Münster am Ende des 15. und anfangs des 16. Jahrhunderts — es sei hier u. a. nur an den gothischen Turmneubau, den herrlichen Kreuzgang, dem dreischiffigen, schmucken Kapitelssaal erinnert — wurde von dem Domkapitel auch lebhaft an der Erweiterung des Sängerchores (Succentoren) gearbeitet. So z. B. wurde am 1. August 1489 eine 5. Stelle ꝛc., am 3. Dezember desselben Jahres drei weitere Stellen gegründet, wovon einige, dem sog. Meßbuch Johann des XXII. (?) beigebundenen Akten Kunde geben. (Rosgarten-Museum, Saal IV.) Leider hat die einige Jahre später eintretende Glaubensspaltung diesem aufstrebenden Kunstgeschmacke Grenzen gezogen. Die engen Beziehungen von Mitgliedern des Domkapitels mit dem Wiener Hofe haben Buchner vielleicht nach Konstanz geführt.

[1]) Alle diese Notizen aus dem hiesigen Stadtarchive verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Professor Rupert.

[2]) Die in der Baseler Universitäts-Bibliothek erhaltene Abschrift dieses Werkes (vgl. Monatshefte XIII. S. 71 ff.) ist betitelt:

„Abschrifft | M. Hansen von Constantz, deswyt | beriempten Organisten fundament buch | sinen Kinden verlossen. | Bonifacii Amerbachii | Basilensis. | M. D. LI.“

von Orgelkompositionen Buchners geben Zeugnis vom Stande der deutschen und speziell vom südwestlichen Orgelkunst am Anfange des 16. Jahrhundert und füllen die bisher gefühlte Lücke in der Geschichte des Orgelspiels aus. Die sehr verdiente Schrift Karl Paeslers über dieses „Fundamentbuch“ („Vierteljahrsschrift“ 1889, S. 1—192) befaßt sich in der ersten Hälfte mit dem theoretischen Teile, um in der zweiten Hälfte fast 100 Seiten Orgelstücke aus demselben in moderner Partitur wiederzugeben. „So steht Buchner als ein Künstler uns vor Augen, welcher durch seine Vielseitigkeit und doch dabei Gründlichkeit, durch seine schöpferische Kraft und Kunstfertigkeit eine Zierde des 16. Jahrhunderts gewesen ist, und es muß mit Befriedigung erfüllen, daß der Strom der Zeit vor kurzem das erforderliche Material ans Licht gebracht hat, um die Bedeutung dieses Orgelmeisters, sein Verdienst um die Musik zu würdigen und ihm jenen hervorragenden Platz vornehmlich in der Geschichte der Orgelmusik einzuräumen, der ihm gebührt.“ (Schlußworte aus obiger Schrift.)

Was von Johann Buchner an deutschen Liedern auf uns gekommen ist, möge hier (s. Monatshefte XXV. S. 193) erwähnt werden:

1) „Ach, Gott, wem soll ichs klagen“, vierstimmig in Berg und Neubers Liederbuch. 68 Lieder ohne Jahreszahl, Nr. 57.

2) „Frölich und frey, nicht frech darbei,“ ebendort, Nr. 52.

3) „Ich weiß nit was er je verhieß,“ ebendort, Nr. 59.

4) „Verlorner dienst der feindt gar viel,“ ebendort, Nr. 58.

5) „Mein müterlein, mein müterlein, das fraget aber mich,“ dreistimmig in Formschneiders Sammelwerk von 1538: Trium vocum Carmina, Nr. 38. (Text und Autor handschriftlich ergänzt.)

6) „Nit lang by nacht,“ vierstimmig. Universit.-Bibliothek in Basel, F. IX. 22.

In Leonhard Klebers Handschrift: „Tabulaturbuch“ (königl. Bibliothek in Berlin) stehen noch 4 Lieder als Orgelstücke bearbeitet. Auf der Baseler Universit.-Bibliothek (Katalog S. 34) sind Nr. 75 („Ach hulff mich leid und sehnlich Klag“) und Nr. 72[b] (Dantz moss. Benczenauer) jedenfalls von Buchner; ferner S. 47, Nr. 46: „Entzindt pin ich“ und S. 43 „Spaniol“ 3 voc.

Von der Familie Buchners konnte ich bis zur Stunde fast nichts auffinden. In Mangolds Chronik der Stadt Konstanz, S. 524 (Stadtarchiv) findet sich nur die Notiz, daß Elsbet Bücherin organistin, eine der Frauen in Sankt Peter, welche nach 5149, nach Wiedereinführung der katholischen Religion mit fünf Frauen, nebst ebenso vielen aus „Zofingen“ (von denen keine über 50 Jahren gewesen) ausgewandert sei; Elsbet kam nach Ravensburg „da danen sie von den Evangelisch um des evangeli willen vertrieben, kam gen Lindau do starb sie.“ Daß sie sich nach Ravensburg wandten, läßt eine Verwandtschaft (Schwester?) vermuten.

Nun mag zum Schlusse die schon öfters erwähnte Anstellungsurkunde Buchners, welche bislang ganz unbekannt war, folgen:

1512. Januar 9. Konstanz.

Revers des Meister Hans Buchner des Jüngern*) von Ravensburg über seine erneute Anstellung als Domorganist am Münster zu Konstanz.

Ich Johannes Buchner der júnger von Ravenspurg, organista, beken und thun kund mengcklichem mit dem brieff. Als ich vormals und bishaer von || den ehrwúrdigen wolgepornen edeln und hochgelerten herrn, thumdechan und capitel des thumstifts zu Costentz, des selben stifts baid orgeln zu versehen, ain || bestimpte anzal jarn bestelt gewesen, dass ich nu von den selben minen gnedgen herrn, soelh orgeln fúrter zu besingen und zu versehen min leben || lang, uffgenommen und bestelt bin, in form und gestalt ains bestell briefs, so ich von inen besigelt innhab, von wort zu wort also lutend:

Wir thumdechan und capitel des thumstifts zu Costentz bekennen und thund kundt mengclichem. Als vormals der ersam maister Hans Buchner von Ravenspurg, der júnger, organista, zu versehung, bemelts stifts baider orgeln ain bestimpte anzal jarn bestelt gewesen, daz wir nu den selben maister Hansen soelh orgeln fúrter zu besingend und zu versehend, sin leben lang uffgenommen und bestelt haben, also das der selb maister Hans die zydt und wyl er gemelten wercken vor sin wúrdet, und mag sich anderer geschaeften und hendel entschlahen und bemelten orgeln nach sinem besten wússen und vermoegen allzidt personlich geflyssen, warten und vor sin, unser des stifts und der werken nutz und frommen schaffen und fúrdern und schaden warnen und wenden, und sondern kain person uff oder zu den berúr-

*) Also hat es noch einen älteren Buchner gegeben.



ten orgeln lassen on unser oder thumsengers oder fabricoberpfleger zu zidten sonder erlouben, dann allain, die im daby hilflich sin soellen und deren er mechtig ist, on schaden und mysszierd der werk darzu und davon ze bringen.

Item er sol ŏch, weder durch sich selbs noch yemands andern ainicherlai mergclichs an den wercken oder dern zugehörden endern oder machen lassen on unser wússen und willen, und sins amptz und dienst halb gehorsam und gewaertig sin. Namlich in summis festivitatibus zur ersten vesper und complet, zur mettin, te deum laudamus und benedictus mit der antiphon, zum ampt der mess, item zu wyhennacht, ostern, pfingsten und unser frowen himelfahrt, och nativitatis Marie, dedicationis ecclesie Constantiensis, och sandt Pelagien und sandt Conradts festen, zu den andern completen.

Item in festis duplicibus, so yetz sind oder hienach angesehen werden, zur ersten vesper und aber zur complet nit verbunden sin. Item zum ampt der mess und nit wyter.

Item post dominicam septuagesime bis ostern zu kainen festen fori oder chori dann lichtmess und verkindung unser lieben frowen, und besonder post dominicam indica byss ostern gantz kain fest schlahen.

Ob aber wir wytter stiften oder ansehen wurden, sol er gehorsam sin und aber schlahen nach unserm bevelh, zu was zidt das sin wurd, doch mit gepurlicher gewonlicher belonung der gestiften festen. Namlich von ainem fest zwen schilling pfennig.

Item ob und wenn unser lieben frowen ampt und das salve regina etc. angesehen wúrden zu schlahen, sol er zu den festen unser lieben frowen, so im alsdann angezaigt werden, und zu dem salve, so das gestift, wie in andern stiftungen belont werden.

Item er sol och usserhalb des thumstifts zu den zidten, so er daselbst ze schlahen schuldig ist, on besonder erloubung unser, thumdechans und capitels, nit schlahen, sonder sinem ampt im thumstift warten.

Wenn aber er lybs kranckhait oder anderer redlichen ursachen halb benant orgeln in aigner person nit versehen moecht, so sol und mag er die durch ainen togenlichen organisten, doch mit wússen und willen unser, thumdechan und capitels und thumsengers zu zydten die selben wyl on unser, gedachter herrn des capitels und der fabric costen und schaden verwaesen ungevarlich.

Und soellen und wellen wir oder der fabric oberpfleger zu zydten dem bemelten maister Hansen fúr solh sin dienst sin leben lang, die zydt und er die werck, wie oblut, personlich oder von gebresten wegen sins lybs durch ander geschick oder togenlich personen versehen wirt, yedes jars zu sold geben núntzig guldin, funfzehen schilling pfennig fúr ain guldin, alles Costentzer werung, namlich zu yeder fronfasten im jar zwaintzig und drúthalben guldin vorbestimpter múntz und werung.

Dartzu hat sich unser gnediger herr von Costentz begebeu, dem och jaerlich ain halb fuder win zu geben, und ob nit win wúrd, da fúr och drú pfund und funfzehen schilling pfennig vorberúrter werung und ain hofklaid oder dar fúr funf rinisch guldin.

Wir wellen och, wa sich begeben wúrd, nach des yetzgedachten unsers gnedigen herrn abgang, by ainem yeden herren bischof zu Costenz zu zidten allweg fúrderlich und getruwlich daran sin, das dem gedachten maister Hansen soelh vorbemelt halb fuder win und das hofklaid oder darfúr das vorbestimpt gelt jaerlich sin leben lang vollangen [sic!] und gegeben werden.

Er sol och by alten loblichen gewonhaiten der accidenten ongevarlich plyben und gehandthapt werden und der geniessen on abbrúchlich.

Ob und wenn aber der selb maister Hans mit tod abgan oder uss aigen misstaten sins lybs halb, untogenlich wúrd, oder uss onerlichen ursachen verwúrkte, das er soelh orgeln in aigner person nit mer versehen moecht, und also von dem dienst keme, als dann moegen wir one sin widerred ainen andern maister zu soelhen orgeln bestellen, und sol im doch von vorbestimptem sinem sold, so vil sich nach anzal der zydt gepúren wúrt, bezalt werden und nit mer. Und ob sich in solhem fal begeb, dan der gemelt maister Hans vermainen woelt, soelhen dienst nit verwúrckt haben, als dann sol er sich in ains halben jars frist des genugsam purgiern und alsdann und in solher zydt im der dienst der orgeln nit genommen werden.

Item ob sich spen oder irrung zwúschen gemelteu herrn, thumsenger und fabric oberpfleger und benanten maister Hansen begeben wúrden, warumb das wer, soellen sy bayder sydt recht geben und nemen vor uns, gedachten herrn thumdechan und capitel. Ob aber zwúschen uns yetz genannten herren des capitels und maister Hansen sich spene erheben wúrden, soellen wir, des capitels, zwen usser dem selben capitel und der sell maister Hans och zwen usser dem selben capitel, ob er wyl, oder uss ains herren von Costentz zu zydten geschworn raeten oder amptlúten erkiesen, die dann solh spen hoern und, ob not wúrt, ainen obman nemen, die alle in solhen sachen irer pflicht und ayden, ob dy ainicher parthy also verwandt weren, erlassen werden soellen; und zu was dann die selben vier, oder mit dem obman der mertail sprechen, daby sol es zu baider sydt blyben on waegerer und appeliern etc.

Als er das alles zu halten by sinen guten truwen an ayden statt gelopt hat alles ungevarlich.

Und des zu urkund haben wir unsers capitels gemain secret insigel lassen hencken an den brief, der geben ist uff frytag nach der hailgen dry kúngtag, von Cristi unsers lieben herrn gepurt funfzehenhundert und im zwelften jarn.

Darumb gelob und versprich ich obgenanter Johannes Buchner organist, by und mit minen guten truwen an aydes statt, solhem obgeschriebenen brief in allen puncten, artickeln und maynungen, mich berúrend,



verbindend und uff mich wysend, gentzlich zu leben, und dem allem getruwlich nach ze kommen und darwider nit ze tund noch schaffen getan werden, weder durch mich selbs noch ander personen, und nichtz hiewider zu erlangen weder von gaistlicher noch weltlicher oberkaiten. Och ob mir etwas hiewider von yemands aygner bewegnuss gegeben oder zugelassen würd, nit zu gebruchen in ainicherlay wyss noch wege, alles ungevaerd.

Und des zu urkund hab ich min aygen insigel hier an thun hencken und zu merer sicherhait mit vleyss erpetten den erwürdigen hochgelerten herren maister Hansen von Ulm licenciaten und Chorherrn zu sandt Steffan zu Costentz, das er sin aygen insigel, doch im und sinen erben unschedlich, och gehenckt hat an den brief, der geben ist uff Sampstag nach sandt Erhardtz tag, von Cristi unsers lieben herrn gepurt tusend funfhundert und im zwelften jarn.

Perg. Or. Sigel des Hans Buchner: Fragment. Im Wappen Sterne; Helmzier; Adler mit ausgespannten Flügeln, auf der Brust einen Stern. Umschrift: Hanns . . .
Sigel des Chorherrn Hans von Ulm wohl erhalten. Umschrift: Sigillum maister Hanns von Ulm.

(Aus dem Bad. General-Landesarchiv in Karlsruhe kopiert mit freundlicher Beihilfe des cand. jur. et phil. Conr. Beyerle).

Vielleicht werden weitere Studien mehr Material bieten.*)

Ernst v. Werra, Münsterchordirektor in Konstanz.

*) Monatshefte XXV S. 193 schließen aus dem Abdruck eines Gesanges von Buchner im Werke „In Epitaphiis Gasparis Othomari (gestorben 1553) auf ein späteres Sterbejahr des Konstanzer-Meisters.

Ein italienisches „Stabat mater.“

Mitgeteilt von Dr. **Peter Wagner**.



Die von Philippo Neri um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Rom eingerichteten Versammlungen dell' Oratorio haben auch den Gesang gepflegt. Die daselbst aufgeführten Laudi spirituali sind dem Texte nach häufig Übertragungen liturgischer Hymnen oder sonstiger Texte in die Volkssprache. So sang man am Tage der Himmelfahrt des Heilandes:

Giesu nostro riscatto,
Nostro amor e desio,
Padre del tutto e Dio,
Nel fin dei tempi huom fatto u. s. w.

Es ist das eine Übersetzung des lateinischen Hymnus: Jesu, nostra redemptio.[1]) Zuweilen enthalten die auf uns gekommenen Sammlungen auch lateinische Texte. Das 1591 in Rom erschienene vierte Buch der Laudi spirituali führt an zehnter Stelle einen lateinischen Hymnus an, der folgendermaßen beginnt:

Jesu sole lucidior
Et balsamo suavior,
Omni dulcore dulcior
Et cunctis amabilior.

Derselbe ist für die Congregatione dell' Oratorio gedichtet worden; sein Inhalt läßt dies zweifellos erscheinen. Die bei weitem größte Anzahl der Laudi aber sind Originalschöpfungen in der Sprache des Volkes. Letzterer Umstand bringt sie dem deutschen Kirchenliede des Mittelalters nahe; weitere Berührungspunkte existieren aber nicht.

Entsprechend den Zwecken, welche die Congregationi erstrebten, sind die in den verschiedensten poetischen Formen abgefaßten Laudi weniger dogmatischen, als moralischen Inhaltes. Die christlichen Wahrheiten sollen auf das Gemüt und von da auf den Willen wirken, dieser Grundgedanke kommt in den meisten Texten zum Ausdruck.

Da die Laudi von allen Anwesenden zu singen waren, mußte sich die Musik einer möglichst großen Einfachheit und Volkstümlichkeit befleißigen. Sie erreichte dieselbe durch den engen Anschluß an die damalige weltliche Volksmusik, die Canzonetten 2c. Die meisten Laudi sind nichts anderes, als Canzonetten mit geistlichem Texte. Der gleichzeitige rhythmische Gang der Stimmen, die zusammen beginnen und schließen, die Trennung der Verse durch Pausen, auch die parallelen Quinten, u. a. findet man hier wieder. Nur ist die Einfachheit hier noch größer. Gelegentlich versucht die Musik zu charakterisieren. So

[1]) In dieser Version ist der Hymnus heute nur mehr in den alten Orden im Gebrauch, seit Urban VIII. lautet er: Salutis humanæ sator.

sind in der ersten Strophe der Laudi (in einer 1583 in Rom erschienenen Sammlung):

Chi vuol salir al cielo,
Dove si vede Dio,
Ascolti il parlar mio,

die zwei ersten Verse in gradem, der letzte in ungradem Takte wiedergegeben, ein Effekt, der den in Ascolti il parlar mio liegenden Ruf sehr gut verdeutlicht. Namentlich die Rhythmik ist sehr oft in den Dienst der Charakterisierung gestellt, wie auch aus ähnlichem Grunde die Diatonik zuweilen durchbrochen wird.

Musikalischer Beistand des Philippo Neri war Giovanni Animuccia, er hat den weltlichen Canzonettenstil auf die Laudi übertragen; etwas Neues schuf er damit nicht, denn die Benützung weltlicher Melodieen 2c. für kirchliche Texte ist eine der charakteristischen Eigenheiten der ganzen mittelalterlichen Musik.[1]) 1563 erschien das erste Buch seiner Laudi unter dem Titel: Jesus, Maria. Il primo libro delle laudi di Giov. Animuccia, composte per consolatione et a requisitione di molte persone spirituali et devote, tanto religiosi, tanto secolari. In Roma per Valerio Dorico l'anno 1563.

Von dem zweiten, sieben Jahre später erschienenen Buche, „dove si contengono Motetti, Salmi et altre diverse cose spirituali vulgari et latine“ ist leider nur das Stimmenheft des Cantus primus auf uns gekommen. (Cf. Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1570—1700, Bd. I. 25.) Aus der Widmung an den Abbate Podocattaro, die Vogel im Auszuge mitteilt, erfahren wir aber, daß Animuccia durch die stets wachsende Teilnahme, deren sich die Congregationi dell' Oratorio zu erfreuen hatten, dazu geführt wurde, die Gesänge wieder kunstvoller auszugestalten durch reichere Harmonie, eine selbständigere Führung der einzelnen Stimmen und häufigere Abwechslung des Ausdruckes. Hauptzweck blieb aber, daß die Textworte leicht zu verstehen waren, weshalb er die nachahmende Technik nur sehr spärlich zur Anwendung brachte. („E parso à me conveniente, di accrescere in questo secondo libro l'harmonia e i concenti, variando la musica in diversi modi . . . . . . intrigandomi il manco, ch'io ho potuto con le fughe e con le inventioni, per non oscurare l'intendimento de le parole.“)

Im ersten Buche hatte sich Animuccia, wie wir ebenfalls der Widmung entnehmen, einer gewissen Einfachheit befleißigt, wie er sie zu den Worten, dem Versammlungsorte und seiner Absicht, die nur dahin ging, Andacht zu erwecken, für geeignet hielt. („Una certa simplicità, che alle parole medesime, alla qualità di quel divoto luogo, e al mio fine, che era solo di eccitar divotione pareva si convenisse.“)

Während daher die Laudi des ersten Buches vierstimmig waren, treffen wir hier solche zu fünf, sechs, ja acht Stimmen, was einen vollständig ausgebildeten Chor voraussetzt.

Außer den beiden unter Animuccias Namen erschienenen Sammlungen sind uns noch einige andere erhalten ohne Namen des Komponisten, so aus den Jahren 1583, 1588, 1591 2c. Daß nach Animuccia Palestrina die musikalische Leitung der Congregationi übernahm, ist bekannt. Außer beiden wirkten im Laufe des 16. Jahrhunderts in demselben Sinne noch Felice und Francesco Anerio, Bernardino und Giov. Maria Nanino, Francesco Soto und viele andere, mehr oder weniger berühmte Musiker, von denen auch die 1599 in Rom erschienene Sammlung: Tempio armonico della beatissima Vergine N. S. fabricatoli per opera del R. P. Giovenale A. P. della Congreg. dell' Oratorio Werke enthält. (Vogel II. 482.) Gegenüber den Laudi des Animuccia, welche teils zwei-, teils vier-, teils auch mehrstimmig gesetzt sind, hat man später die Dreistimmigkeit, wie auch die möglichste Einfachheit der musikalischen Form wieder vorgezogen.

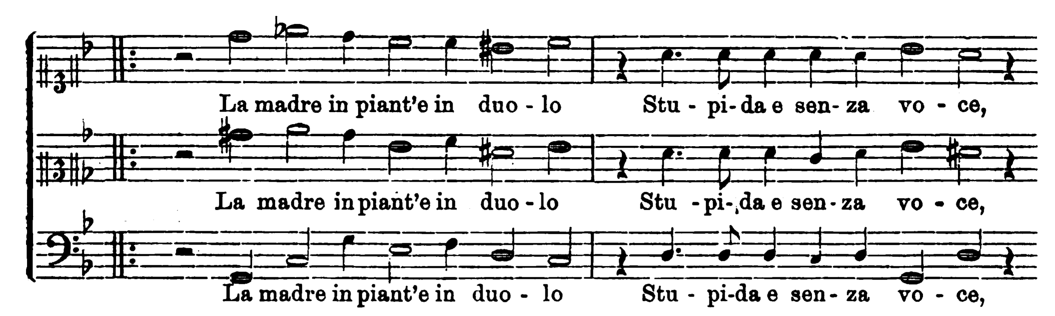
Aus dem Kreise der Oratorianer ist ein Gesang hervorgegangen, welcher eine Übersetzung der lateinischen Sequenz — „Stabat Mater“ ist. Sie steht unter Nr. 18 in dem 1588 gedruckten dritten Buche der Laudi spirituali und ist geeignet, eine Vorstellung von den Gesängen zu geben, die in jenen täglichen Zusammenkünften nach der Predigt aufgeführt wurden. Ein besonderes Interesse dürfte sie gerade wegen

[1]) Savonarola legte seinen Lauden die Melodieen von Karnevalsliedern unter. (Gaspary, ital. Litteraturgesch. II. 195.)

ihres Textes beanspruchen; da sie die einzige, bisher bekannt gewordene italienische Übersetzung jenes kirchlichen Gesanges bildete.

Die Übertragung der Melodie hält sich genau an den in der königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Originaldruck.







2. Di cui l'afflitto core,
La mesta alma e dolente
Trapassò fieramente
Coltello di dolore.

3. O quanto afflitta e quanto
Tu l'alma benedetta
Di quella Madr' eletta
A partorir il Santo.

4. Dolevasi gemendo
E per duolor tremava,
Mentre fissa mirava
Lo spettacol' horrendo.

5. Qual cor non piangeria,
Se vedeste te Madre
Fra l'infidele synadre
Posta in tant' agonia.

6. Chi potria non languire,
Se con attento ciglio
La genitrice e'l figlio
Vedesse in tal martire?

7. Per suoi figli ribelli,
Per lor grave delitto
Vide Giesu trafitto
E pien d'aspri flagelli.

8. Vide il suo dolce nato
Mandar lo spirto fuore
Dall' affannato core
Povero e desolato.

9. O Madre d'amor santo,
Fammi sentir la forza
Di duol, che non m'amorza,
Perch' io sia teco al pianto.

10. Fa che'l mio cor tutt'arda
Inama Christo Deo,
Fa ch'al suo gran desio,
Non fia mia voglia tarda.

11. Madre santa, le piaghe
Stampa del crocifisso
Dentro lo mio cor fisso,
E di ciò sol m'appaghe.

12. Prego meco dividi
Le pene e le ferite,
Che'l tuo figlio ha patite,
Per dar a me sussidi.

13. Fa ch'io con pronta voglia
Teco pianga e mai sempre
Fin che lo cor si stempre
Con Giesu mi condoglia.

14. Appresso'l legno santo
Star teco in compagnia,
Sempre mio cor desia,
Con singulto e con pianto.

15. Quando fia, che'l sortisca
O Regina di gratia,
Deh fa mia voglia satia,
Fa ch'io teco languisca.

16. Fa che col cor doglioso
Possa pensar la morte
E la spietata sorte
Dal mio diletto sposo.

17. Fa ch'io rimanga essangue
In veder le sue piaghe,
Fa che'l mio cor s'allaghe
Nel amoroso sangue.

18. Cosi di fiamma accesa
Per te Vergine pia
Nel di tremendo sia
Da'l nemico difesa.

19. Cosi di croce armata
Viva al mondo sicura
A Dio diletta e pura
Nel tuo sangue lavata.

20. Poi lo spirto vivace
Dal corpo al fin diviso
Trovi nel Paradiso
Gloria, letitia e pace. Amen.

Nachschrift der Redaktion. Ob Palestrina der Nachfolger Animuccias als musikalischer Leiter des Oratoriums war, ob er in besonders intimen Verhältnissen zum heiligen Philipp Neri gewesen ist, ob seine musikalischen Anschauungen sich mit denen von P. Ancina und anderer Oratorianer vertragen konnten, unterliegt nach den unbewiesenen Versicherungen Bainis wohl kaum einem Zweifel und gilt seit dem Werke Bainis als „bekannt". Über die Anfänge der Musikthätigkeit des von dem Florentiner Philipp Neri gegründeten Oratoriums und über die Prinzipien des seligen P. Giovenale Ancina hat die Redaktion des K. M. J. schon 1886, S. 60, „eine eigene Studie und Abhandlung" geplant; vielleicht kommt sie (1896) nach zehn Jahren ans Tageslicht, besonders da 1895 der 300. Todestag des großen Heiligen gefeiert wird.

Lebensgang und Werke
des
Francesco Soriano.



Soriano (lateinisch: Surianum und Sorianum) war im 16. Jahrhundert Kastell im päpstlichen Staat, gehörte zum Bezirke Viterbo und zur Diöcese Cività Castellana. Gegenwärtig ist es durch die Eisenbahnverbindung von Rom aus in einigen Stunden zu erreichen, und gilt als lieblicher Sommeraufenthalt in der Nähe des Berges Cimino. Im Jahre 1550 kaufte es Giovanni Caraffa, Herzog von Paliano, dann die Familie Madrucci als Mitgift für Maregaretha Altemps. Die Feste blieb im Besitz dieser Familie, bis sie Klemens XI. (Albani) um hohen Preis erwarb.[1] In diesem circa 5000 Einwohner zählenden Städtchen ist Francesco, von dem ein weiterer Familienname nicht bekannt ist, nach einer von Paolo Agostini (1627) überlieferten Mitteilung, geboren, und zwar laut Überschrift des unten beim Jahre 1619 angeführten Porträts, im Jahre 1549.

Das Zeugnis Agostinis wird um so mehr gelten müssen, da derselbe der zweite Nachfolger Sorianos als Kapellmeister von St. Peter zu Rom war, und sich der Landsmannschaft — er war aus Vallerano — mit Soriano rühmt,[1]) indem er sehr naiv bemerkt: Die Gegend (um den Cimino) könne man mit dem Parnaß und Helikon

¹) Siehe Moroni, Dizionario, 67. Bd., 1854.

¹) Im Libro Quarto delle Messe in Spartitura. Roma Gio. Battista Robletti, 1627 bemerkt der als Kapellmeister von St. Peter sich vorstellende P. Agostini, daß aus jener Gegend (Vallerano) viele bedeutende Musiker stammen und schreibt wörtlich: da Settentrione s'inalza Soriano per Francesco Soriani, del quale io occupo immeritamente il luogo nella capella di San Pietro.

vergleichen, der Wohnung Apollos, der Musen und Grazien."

Wie in ähnlichen für das K. M. J. bearbeiteten Monographieen beobachtet der Unterzeichnete auch bei der Schilderung des Lebensganges und Aufzählung der Werke des Francesco Soriano die chronologische Ordnung, in der die Nachrichten der Archive, gleichzeitiger Schriftsteller und der erschienenen Drucke aufeinanderfolgen.[1])

1574 erscheint Sorianos Name zum ersten Male in der Sammlung des päpstlichen Sängers Tomaso Benigni, 4. Buch delle Muse,[2]) fünfstimmig. Der Herausgeber hatte sich an verschiedene ausgezeichnete Musiker gewendet und durch deren Güte eine Sammlung italienischer Madrigale zusammengebracht, denen er im Geschmacke jener Zeit den Titel Benigni Spirti gab. Er rühmt in der Dedikation die „vaghezza e soavità delle compositioni", nennt die Autoren „belli ingegni che sono", und ist überzeugt, daß der Ruf dieser bedeutenden Männer fortleben wird.

Und er hatte Recht dieser Tomaso Benigni; denn die Autoren der Raccolta sind Giov. Animuccia, Gianetto Palestrina, Giov. Maria Nanino, Giov. Macque, Rossello, Anibale Zoilo, Nicolo Perve, Giov. Andrea Dragoni, Ridolfo Pierluigi, Giov. Troiani und Bartolomeo le Roi.

---

[1]) Als Quellen wurden benützt, außer den archivalischen Notizen der capella Julia von St. Peter und des päpstlichen Archives, die gedruckten Werke: 1) Baini, Memorie Storico-Critiche, Roma 1828. 2) Fétis, Biographie universelle des musiciens, Paris 1867. 3) Eitner, Bibliographie der Musiksammelwerke 2c., Berlin 1877. 4) Canal, Della Musica in Mantova, Venezia 1881 und A. Bertolottis Ergänzungen dazu, 1890 Milano. 5) Dr. Emil Vogel, Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens, Berlin 1892, sowie 1., 2. und 3. Band des Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna von Gaspari-Parisini-Torchi, Bologna 1890—93; endlich viele in italienischen Bibliotheken gemachte Notizen und im K. M. J. bereits veröffentlichte Artikel.

[2]) Genauer Titel bei Vogel, Sammelw. 1574 und Katalog von Bologna, 3. Band, S. 32, eine Sammlung, welche bei Eitner fehlt. Ich werde zukünftig nur C. B. = Katalog Bologna und V. B. = Vogels Bibliothek, als die wichtigsten und neuesten, citieren, da in Eitners Sammelwerk und Dr. Em. Bohns Katalog der Breslauer Bibliothek für Soriano neue Ausbeute nicht zu gewinnen ist.

Der 25jährige Francesco ist nur mit einer Nummer: Caddi al primo apparir vertreten.

Wie Baini in Memorie, II. B., S. 30 behauptet, wurde Francesco, als Knabe schon, beim Gesangschor zu St. Johan im Lateran verwendet; als ersten Lehrer rühmt er einen gewissen Montanari, von dem Schreiber dieser Zeilen einige sehr einfache Kompositionen im Archive der genannten Basilika vorfand und kopierte. Kein Musiklexikon weiß von diesem Manne Druckwerke anzuführen. Daß Soriano in der Schule des Giov. Maria Nanino gewesen ist, habe ich bereits im K. M. J. 1886, S. 41 und 1891, S. 91 erwähnt.

1581 widmete Francesco Soriano das 1. Buch der fünfstimmigen Madrigale dem Herzog Wilheim Gonzaga zu Mantua. Diese primitiae (Erstlinge), eine selbständige Arbeit, sind zu Venedig bei Angelo Gardano gedruckt, und wurden von Giov. Croce im Jahre 1588 bei Giac. Vincenzi neu aufgelegt, s. C. B. III., S. 170 und V. B. II., S. 213. In der Ausgabe von 1581 nennt sich Francesco Soriano Kapellmeister von San Luigi in Rom; in der durch Croce verbesserten Auflage von 1888 ist er bereits als Kapellmeister von S. Maria Maggiore zu Rom angeführt. Dieses erste Werk Sorianos (zu Modena und Bologna komplet vorhanden) erregte die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Herzogs von Mantua, der ihn an seinen Hof zog, wo er von 1581 bis Frühjahr 1586 verweilt zu haben scheint, s. Canal S. 35, Bertolotti S. 58. Ein Brief vom 9. September 1581, den Bertolotti l. c. mitteilt, beweist, daß Francesco Soriano um diese Zeit bereits in Mantua war.

1582 steht ein fünfstimmiges Madrigal „Lasso dunque" in Dolci affetti C. B. III., S. 28 und V. B. II., S. 429. Eine 2. Ausgabe erschien 1585. Die Beiträge dieser Sammlung stammen ausschließlich von römischen Musikern.[1]) Dieser Umstand, sowie die Thatsache, daß Soriano auf Titeln seiner späteren Werke „Romano" beisetzt, kann die Angabe Agostinis, Francesco sei in Soriano ge-

---

[1]) Die Namen derselben sind: Bellasio, Dragoni, Locatello, Macque, Marentio, Moscaglia, Nanino, Pelestina (Palestrina) Gianetto, Perve Roy, Soriano, Stabile, Tartaglino, Zoilo.

boren, nicht entkräften, denn Francesco Soriano trat zu Rom in den Klerikalstand, gehörte also der Diöcese Rom an. Auch gegen seinen Aufenthalt in Mantua ist aus dieser Bezeichnung nichts Stichhaltiges einzuwenden. — Im gleichen Jahre erschien eine Neuauflage des 1574 edierten IV. Libro delle Muse.

1583 steht ein fünfstimmiges Madrigal Lasso non è morir, das ein Cesare Corradi zu Venedig bei Angelo Gardano in der Sammlung Li amorosi ardori drucken ließ. (S. V. B. II., 434 und C. B. III., 34.)[1]

Im gleichen Jahre erschien ein sechsstimmiges Madrigal von Francesco Soriano „Da questo novo Lauro" in der Sammlung „Il Lauro verde", siehe V. B. II., 433, eine zu Ferrara gedruckte Sammlung, welche 1591 und 1593 neu aufgelegt wurde.

1586. Herzog Wilhelm von Mantua (s. K. M. J. 1886, S. 41) hatte am 13. April 1583 von seinem Mandatar in Rom einen Brief erhalten, in dem folgende Äußerung Palestrinas, der bekanntlich nach Mantua gehen sollte, angeführt ist: „Es würde ihm leid thun, wenn sein Schüler Soriano, den er sehr liebe, seinetwegen die Stelle, welche er gegenwärtig bei Ew. Hoheit bekleidet, verlieren würde." Auch hatte nach einem Dokument bei Bertolotti, S. 53, Palestrina bemerkt, daß Zoilo wegen seines Weibes und seiner Kinder nicht nach Mantua gehe; er könne ihm nur Luca Marenzio empfehlen, der beim Kardinal von Este diene; übrigens sei Marenzio nicht besser als Soriano, weder im Wissen noch in der Direktionsgabe (nè in scienza nè in attitudine di gouernar musici)." Im K. M. J. 1886, S. 44, schrieb ich, daß Giov. Battista Giacometti am 15. Juni die Stelle Sorianos übernahm. Das Archiv von Mantua enthält die Notiz, daß Francesco Soriano Mantua freiwillig verlassen habe und der Herzog keinen eigenen Dirigenten

[1]) Unter den übrigen Autoren finden sich auch viele Komponisten Norditaliens. Außer Francesco Soriano beteiligten sich Porta C., Giovanelli R., Piffari B., Merulo Cl., Vecchi Or., Wert Giaches (der Kapellmeister in Mantua, s. K. M. J. 1886, S. 45), Striggio Al., Ingegnieri M., Marenzio L., Giulio Eremita, Nanino Giov. Mar., Gabrieli A., Vinci P., Stabile An., Palestrina G., Veggi Giov. Ag.

mehr für seine Privatkapelle anstelle, da sich unter seinen Sängern ohnehin verschiedene gute Komponisten befinden. Francesco Soriano kehrte nach Rom zurück und wir finden, daß er

1586 in der Canzonetten-Sammlung des Simon Verovio zwei vierstimmige geistliche Madrigale: „O glorisa Donna" und „Uscio del Ciel" einreihte (siehe V. B. II., 446 und C. B. II., 368).[1])

1587 trat Francesco Soriano als Kapellmeister und Nachfolger des Nikolaus Perve in S. Maria Maggiore zu Rom ein. An dieser Basilika erhielt er für sich und vier Singknaben monatlich 20 Scudi. (Siehe K. M. J. 1886, S. 41.)

1588 erschien ein fünfstimmiges Madrigal in Lib. I. der Lindnerschen Sammlung „Gemma musicalis" (siehe V. B. II., 448.)

1589 verließ Francesco Soriano den Dienst an der Liberianischen Basilika im Monat Mai (siehe K. M. J. 1886, S. 41) und beteiligte sich mit dem fünfstimmigen Ohime l'antica fiamma in jener Madrigalensammlung Le Gioie, welche unter Redaktion des Felice Anerio Beiträge derjenigen römischen Musiker enthält, die dem unter Gregor XIII. gegründeten Cäcilienverein (Musica della Compagnia di Roma) angehörten. (Siehe K. M. J. 1891, S. 87 und V. B. II., 455.) Auch in der „Ghirlanda di fioretti musicali" des Simon Verovio stehen zwei dreistimmige Nummern „Ameni colli" und „Vedo ogni selva". (Siehe V. B. l. c. und C. B. III., 43.) In beiden Sammlungen sind auch Palestrina, Marenzio, Giovanelli, Anerio Fel., Stabile, Quagliato, Locatelli und Crivelli Arcang. vertreten, so daß man mit aller Wahrscheinlichkeit die genannten römischen Meister als die hervorragendsten Mitglieder der römischen Musikgesellschaft bezeichnen kann.[2])

[1]) Die Sammlung hat den Titel „Diletto spirituale", ist auf Kupferplatten gedruckt und enthält noch Werke von Anerio Fel., Giovanelli Rug., Marenzio, Nanino Giov. Mar., Mel Rin., Pränestinus Petr., Petrino Giac. und Verovio; in den Jahren 1590 und 92 erschienen Neuauflagen.

[2]) Die dreistimmigen Kanzonetten Verovios erschienen 1591 als Lib. II. zu Venedig nochmals im Druck. (Siehe V. B. II., 465.) Bei einer spä-





1590 erschien die Sammlung Novi frutti musicali mit einer fünfstimmigen Canzone in 10 Teilen Perle et rubini von Francesco Soriano. (S. V. B. II., 460 und ebendaselbst S. 498 eine zweite 1610 erschienene, jedoch sehr vermehrte Auflage.)

1591 enthält in den vierstimmigen Canzonetten Verovios das Se dal tuo foco. Die Sammlung wurde 1597 zu Venedig neu aufgelegt. (S. V. B. II., 478 und C. B. III., 208.)

1592 dedizierte Francesco Soriano dem Kardinal Scipio Gonzaga unter dem 9. Mai das 2. Buch der fünfstimmigen Madrigale, welches nur in der Bibliothek zu Bologna vorhanden ist. (S. C. B. III., 170 und V. B. II., 214.) Während 1581 im 1. Buche der Madrigale dem „F. S. Romano" noch die Stellung als Kapellmeister zu San Luigi, 1588 bei der zweiten von Croce besorgten Ausgabe die an S. Maria Maggiore beigesetzt ist, fehlt bei diesem zweiten selbständigen Werke außer dem „Romano" jede weitere Angabe. Das freundschaftliche Verhältnis zum Hause Gonzaga, also auch zu Mantua, wo Soriano einige Jahre geweilt hatte, dauerte sichtbar fort. Francesco Soriano fügte seinem Werke ein Madrigal von Gio. Batt. Montanari bei und bemerkt in der Dedikation: „il quale vivendo ne lasciò i semi nel campo del mio sterile ingegno, acciò che dopo la sua morte con maggior sua gloria rinascessero." Es ist schwer zu begreifen, daß Gaspari (C. B. III., 171) diesen Satz „dunkel" fand. Nach meiner Ansicht will Francesco Soriano sagen: „Mein erster Lehrer war Montanari; nun ist er gestorben und ich nehme ein Madrigal von ihm als Zeichen meiner Dankbarkeit in meine Sammlung auf, damit man sehe, wie tüchtig er gewesen ist." Jene übertriebenen, fast knechtischen Ehrfurchtsbezeugungen und Formeln in der Dedikation des genannten Werkes hat Francesco Soriano mit allen seinen Zeitgenossen gemein.

1593 (siehe V. B. II., 470) findet sich das fünfstimmige Madrigal Lasso non è il morir aus 1583 in der Nuova spoglia amorosa, in welcher auch Kompositionen von Palestrina, Anerio, Rore, Lasso, Marenzio, Monte, Vuert 2c. aufgenommen sind. Im Titel ist daher mit Recht erwähnt: „Aus den Werken der berühmtesten und ausgezeichnetsten Musiker".

Vier Jahre hindurch gibt uns die Bibliographie keine weiteren Aufschlüsse über die Thätigkeit des Francesco Soriano, der bisher nur weltliche Gesänge komponiert hatte;

1597 jedoch erschien in der Druckerei des Nic. Mutius zu Rom das 1. Buch der achtstimmigen Motetten „Francisci Suriani Romani". (S. C. B. II., 497.) Dasselbe ist von Dr. C. Proske aus der Bibliotheca Barberina zu Rom in Partitur gebracht worden und enthält die achtstimmigen Gesänge Adorna thalamum, Ave Regina, Deus, qui beatum Ludovicum, Dixit Dominus, In illo tempore assumpsit, In illo tempore ductus est, die Lit. de B. V., Lætare Jerusalem, Salve Regina und Veni sancte Spiritus. Im gleichen Jahre erschien ein fünfstimmiges Madrigal „Oscura notte" von Francesco Soriano in den „Fiori del Giardino" zu Nürnberg. (Siehe V. B. II., 476.)

Erst im 40. Lebensjahre also edierte Francesco Soriano die Kompositionen für die Kirche, in denen er, neben außerordentlicher Technik im Kontrapunkt, lebhafte Phantasie und trefflichen Ausdruck zu entwickeln versteht.

1599 findet sich ein geistliches Madrigal „Alta armonia gentile" in der Sammlung des vor einigen Jahren selig gesprochenen Oratorianers P. Giovenale Ancina, die den Titel „Tempio armonico" trägt. (S. V. B. II., 482.) — Nach Baini (I. Bd. S. 71) trat Francesco Soriano in diesem Jahre als Kapellmeister zu St. Johann im Lateran ein, wo er als Singknabe bereits gedient hatte, ging aber ein zweites Mal (Baini l. c. S. 369) nach S. Maria Maggiore zurück und verblieb dort bis 1603, d. h. bis zu seinem Eintritt als Kapellmeister von St. Peter.

1601 dedizierte er am 15. November das 1. Buch vierstimmiger Madrigale (auch zwei fünf- und zwei sechsstimmige Sätze sind beigegeben) dem Kardinal Aldobran-

---

teren Auflage von 1601 (siehe V. B. l. c. 488) fehlt das Vedo ogni selva von Francesco Soriano, das in vierter Ausgabe, die den Titel Canzonette alla Romana trägt (siehe V. B. II., 496) wieder enthalten ist.

dino und heißt auf dem Titel F. S. Romano, Maestro di capella della sacra Basilica di Santa Maria Maggiore. (Siehe V. B. II., 214 und C. B. III., 171.) Baini (und nach ihm Fétis in der Biogr. univ.) gibt im 2. Band, S. 30, seiner „Memorie" ein 2. Buch vierstimmiger Madrigale an, das 1602 erschienen sein soll. Da er jedoch wie gewöhnlich keinen Fundort nennt und weder C. B. noch V. B. ein solches Werk erwähnen, so bleibt die Angabe zweifelhaft und einer zukünftigen Entdeckung vorbehalten.

1603, neun Jahre nach dem Tode Palestrina's wurde Francesco Soriano als Nachfolger von Asprilio Pacelli, dem Stefano Fabbri und Rugg. Giovanelli vorausgegangen waren, zum Kapellmeister der Basilika von St. Peter erwählt, wo er bis zum 23. Juni 1620 verblieb und als Jubilar nach zurückgelegtem 70. Jahr in den Ruhestand trat.

Die Bibliographie gibt sechs Jahre lang keinerlei Aufschluß über neue Werke;[1]) jedoch

1609 erschien das 1. Buch der Messen von Francesco Soriano zu Rom in einem bei Joh. Bapt. Roblettus gedruckten Foliobande, der Papst Paul V. gewidmet ist. Auf dem Titel steht: F. S. Romani in Basilica Vaticana Musicæ Præfecti (siehe C. B. II., 140). Dr. Carl Proske hat im Dezember 1835 das ganze Werk aus dem Archiv der Minoriten zu Assisi in Partitur gebracht und die vierstimmige Messe: Nos autem gloriari mit der sechsstimmigen super voces musicales im Sel. Nov. der Mus. Div., Pustet 1861, die achtstimmige Bearbeitung der Missa Pap. Marc. aber bereits 1850 bei Schott in Mainz ediert. In der Dedikation[2]) bemerkt Francesco Soriano, daß er diese Messen schon vor längerer Zeit komponiert habe, und dem heiligen Vater besonders dankbar sein müsse für das Wohlwollen, das dieser ihm bereits in S. Maria Maggiore als Kardinalpriester geschenkt habe. Die Messen seien während seiner Stellung in genannter Basilika, sowie zu San Giovanni im Lateran und zu St. Peter entstanden. Zu der vierstimmigen Missa ad canones ist zu bemerken, daß Francesco Soriano beim 2. Agnus Dei dem Sopran Text und Melodie vom Hymnus: „Ave maris stella" gibt.

1610 wurde bei Robletti in Rom eines der größten Studienwerke für kontrapunktische Künste über einen Cantus firmus gedruckt, nämlich: Canoni et Oblighi di 110 sorte, sopra l'Ave maris stella di F. S. Romano Maestro di cappella della Sacra Basilica di S. Pietro in Vaticano. à 3, 4, 5, 6, 7 und 8 Stimmen in Folio. — Dieses seltene Druckwerk befindet sich in der Bibliothek zu Bologna und ist in C. B. I., 325

[1]) Nur ein achtstimmiges „Lauda Jerusalem" steht in der Sammlung von Salvatore Sacchi, die zu Rom 1607 gedruckt wurde. Siehe Eitners Bibliogr. S. 242 und 859.

[2]) Die Dedikation lautet wörtlich:

Sanctissimo Beatissimoque Patri Paulo V. Pont. Opt. Max.
Franciscus Surianus Romanus
Felicitatem.

Qui humanitatem Clementiæ Tuæ cunctis obviam norunt, Pater Beatissime, minime mirantur, cur ego modos meos musicos e domesticis tenebris educturus Majestatis istius lucem summæ proximam respicere sim ausus. Etsi enim operis meritum reputanti consultius videbatur consenescere in obscuro suo, tamen amanti publicum naturæ, fiduciæ auctor fuit benignitas tam ornare facilis, quam digna coli. Timide igitur, sed spei bonæ plenus accedo ad pedes tuos et quod olim, aveo, devotionis meæ fructum fero vel beata oscula, vel principis indulgentiæ Patrocinium. Ego vero Musis vel hoc uno nomine debeo plurimum, quod ad te demerendum non inanis prorsus accedo; inde enim mihi est, unde te veneror. Sed non jacto proinde munus; debitum præ me fero: quidni enim debeam illi mea, cujus prope in ære et familia sum? Præterea labores et industriam addixi, te benignissime annuente cum in Basilica ad Præsepe tu summæ rerum præesses, ego musicæ rei. Accedit, quod hæc parata sunt a me tum in ea Basilica, tum in Lateranensi ac Vaticana, hoc est in totius Christiani orbis principibus ecclesiis. Ut verendum mihi non sit, ne quærant officiorum arbitri, quare dederim, sed omni ratione cavendum fuerit, ne scire vellent, quare non dedissem, quicquid a me proficisci potuisset. Jam vero, summo sacrorum Antistiti meritissimo dicantur ea quæ pertinent ad sacrum cultum, ut sub ejus auspiciis felicius veniant qua se Religio Catholica felicissime propagavit, quod et si mihi polliceri non audeo, tamen, quæ tuæ est aura felicitatis non omnino despero. Vale Beatissime Pater, ad multos annos et cum a maximis orbis terræ curis animum deflexeris ad eam scientiam, cujus non modo patrocinium, sed cognitionem etiam adamasti semper, minimi Clientis tui labores oculo isto clementissimo dignare. Romæ octavo Calendas Junii MDCIX.

Inhalt: Vierstimmig: 1) Nos autem gloriari, 2) Ad canones. Fünfstimmig: 3) Sine titulo, 4) Quando læta sperabam, 5) Octavi Toni. Sechsstimmig: 6) Secundi Toni, 7) Super voces musicales. Achtstimmig: 8) Missa in Papæ Marcelli.

beschrieben. Es ist dem Herzog Maximilian von Bayern gewidmet, die Dedikation ist in lateinischer Sprache geschrieben; Bemerkungen an die „geneigten" Leser sind in italienischer Sprache vom Komponisten angefügt.

„Franciscus Surianus" erzählt, daß er schon längere Zeit den Wunsch in sich getragen habe, dem bayerischen Herzog seine Hochachtung durch ein Werk auszusprechen. Im Laufe vieler Jahre habe er diese 110 Canoni und Oblighi ausgearbeitet, und nehme nun aus der Anwesenheit des herzoglichen Geschäftsträgers Julius Cäsar Cribellus[1]) Veranlassung, das fertige Werk Sr. Hoheit zu dedizieren. Die Erinnerung an Orlando Lassus und andere in der Musik ausgezeichnete Männer, welche in der herzoglichen Kapelle durch den Schutz und die Kunstliebe der Fürsten so großes geleistet haben, ermutige ihn, diesen Schritt zu thun und ein Werk, das ganz der Mutter Gottes geweiht ist, zu deren zärtlichen Verehrern der Herzog gehöre, ihm darzubringen. Die Dedikation datiert vom 25. Juni 1610. — Im italienischen Vorwort setzt der Komponist auseinander, daß seine Freunde schon öfters in ihn gedrungen seien, diese 110 Canoni et altre invenzioni musicali, in denen die Melodie des „Ave maris stella" stets unverändert, aber umspielt durch mannigfaltige Gestaltung der kontrapunktierenden Stimmen und der beigegebenen Kanon's in allen Intervallen (auch in dem der Sekunde) beibehalten ist, der Öffentlichkeit zu übergeben. Er gesteht zu, daß die Arbeit eine sehr trockene gewesen sei und vielleicht wenig gefallen werde, betont jedoch die Nützlichkeit solch ernstlicher Studien für alle, welche in der Komposition tüchtig werden wollen.

P. Ludwig Zacconi von Pesaro (gest. 23. März 1627), der berühmte Verfasser der Prattica di musica (1622), hat die ersten 19 Canoni eigenhändig in Partitur aufgelöst. (Siehe C. B. I., 266 und 305.)[2])

A. W. Ambros bemerkt im 4. Bande der Mus. Gesch., S. 81: „Abgesehen von der hier entwickelten kontrapunktischen Meisterschaft hat Soriano diese Sätze mit so vieler, rein musikalischer Schönheit ausgestattet, daß dieses eine Werk genügen würde, ihm eine hohe Stelle zu sichern. Solche Meisterproben des Satzes zeigen aber auch, wie tüchtig, fest und gediegen der Grund war, auf dem die römische Schule ihre Werke baute (unvergleichlich mehr als die venetianische), und daß ein solches Wissen und Können, weit entfernt etwa als „scholastische" Spitzfindigkeit angesehen zu werden, seinen Mann ehrte und zierte. Eine solche Schulung bewahrte vor flachem Idealismus und leerer Effektsucherei, zwei Gefahren, welche zu Zeiten der römischen Schule ziemlich nahe rückten." — Über eine ähnliche Arbeit von Giov. Mar. Nanino s. K. M. J. 1891, S. 95, sowie C. B. I., 296, des (1610) in Florenz erschienenen Werkes von Ant. Brunelli, einem Schüler von G. M. Nanino.[1])

1611 wird als das Jahr bezeichnet werden müssen, in welchem sich der römische Meister und Schüler Palestrinas mit seinem Freunde Fel. Anerio auf Befehl Sr. Heiligkeit Paul V. und des Präfekten der Ritenkongregation, Kardinal del Monte, an der Redaktion der sog. „Editio Medicæa", welche 1614 und 1615 in 2 Foliobänden gedruckt worden ist, beteiliget hat. Der Kürze halber sei auf die in einer eigenen Broschüre und auch als Beilage zu Nr. 2 der Mus. sac. 1894 erschienene Studie des Unterzeichneten verwiesen: „Giov. Pierluigi da Palestrina und das offizielle Graduale Romanum der Editio Medicæa." (Siehe auch oben S. 57.)

1613 findet sich in „Il Parnasso" ein sechsstimmiges Madrigal von Francesco Soriano „Vezzosetto fanciullo". (Siehe V. B. II., 501.)

[1]) Jedenfalls ein Verwandter des Arcangelo und der später in München thätigen Familie gleichen Namens; s. K. M. J. 1891, S. 69.

[2]) Die Lösung der von Gaspari an den citierten Stellen gemachten, aber sich widersprechenden und unklaren Behauptungen, ob die Bibliothek in Bologna die Partitur sämtlicher 110 Canoni von Francesco Soriano besitze, obliegt der Bibliothekverwaltung dortselbst, nachdem Parisini, der Herausgeber des 1. Bandes des C. B., versäumt hat, die Notizen Gasparis endgültig zu revidieren.

[1]) Aus einem in C. B. I., 89 ausführlich beschriebenen Büchlein des Micheli Romano über einen Kanon, wegen dessen sich viele Streitigkeiten erhoben hatten, ersieht man, daß dieser Micheli ein Schüler Sorianos gewesen ist. Das Werk Sorianos heißt daselbst: Il dotto Libro del famoso Musico F. S. Romano.

1614 nahm Fabio Costatini das achtstimmige „Ecce sacerdos“ von Francesco Soriano in seine Selectæ Cantiones auf.[1])

1615 steht das achtstimmige Credidi von Francesco Soriano in der „Raccolta dei Salmi“, welche zu Neapel gedruckt wurde und Kompositionen von Costantini Fabio und Alessandro, Nanino Giov. Maria und Bernardino, Crivelli, Tarditi, Zoilo und Giovanelli enthält.

1616 dedizierte Francesco Soriano Psalmi et Mottecta |, quæ octo duodecim et sexdecim Voci | bus concinuntur |, auctore Francisco Suriano | Romano | Sacro Sanctæ Basilicæ S. Petri in Vaticano Chori | Musici Magistri | Liber II. (Wappen des Kardinals Scipio Burghesius). Venetiis apud Jac. Vincentium. Die Dedikation an den Neffen des Papstes Paul V. ist vom 22. Februar datiert. Das seltene Druckwerk, im Archiv der Capella Julia und in Chiesa nuova zu Rom in 10 Stimmheften mit Bass. cant., enthält 20 Nummern (15 zu 8, 3 zu 12 und 2 zu 16 Stimmen. Nr. 1 Credidi zu 8 voc. — Nr. 20 Dixit Dominus zu 16 voc.

Baini in den Mem. Tom. II. p. 31 und nach ihm Fétis führen aus dem Jahre 1617 Villanelle à 3 voc. als Werk von Francesco Soriano an. Diese Notiz ist sicher unrichtig, denn die Zeit der Villanellen war im 17. Jahrh. bereits vorüber und auch die fleißigen und genauen Forschungen Vogels haben das genannte Werk nicht zu Tage gefördert.

1619 erscheint das letzte, aber auch bedeutendste Werk von Francesco Soriano, nämlich die vierstimmigen Chöre zu den Passionen nach den vier Evangelisten, 16 vierstimmige Magnificat, die Sequenz Dies iræ, das Responsorium Libera me, Domine, 5 marianische Antiphonen (Salve Regina zweimal), die Hymnen Ave maris stella, O crux ave aus Vexilla regis und das Gloria laus für den Palmsonntag.[2])

Francesco Soriano bemerkt, daß ein Teil dieses Werkes bereits vor 15 Jahren veröffentlicht worden sei, ohne anzugeben, ob etwa die Magnificat mit Ave maris stella und den marianischen Antiphonen, oder die Passionschöre mit den Gesängen für die Karwoche. Bis heute kann die Bibliographie aus dem Jahre 1604 kein Werk Sorianos aufzählen. Auf dem untern Teile des Titelblattes ist das Bildnis Sorianos in Medaillonform mit der Umschrift: „Fran. Sur. Rom. An. Aet. Suæ LXX.“, eine Angabe, welche zum Geburtsjahr 1549 führt. Der obere Teil weist 30 Wappen von Kanonikern der Basilika von St. Peter auf, denen das Werk gewidmet ist. Proske edierte bekanntlich in Mus. div. Tom. III. aus diesem opus, das er 1835 zu Assisi in Partitur brachte, 8 Magnificat, das Ave maris stella und die 5 marianischen Antiphonen, im Tom. IV die 4 Passionen, von denen die des Palmsonntags und Karfreitags die Musikbeilage

[1]) S. Eitner, Bibliogr. der S. W. S. 257 und 859; sowie C. B. II., 352.

[2]) Bei der großen Seltenheit dieses Druckwerkes in folio (siehe C. B. II., 140 und in den Archiven von St. Peter und St. Johann im Lateran) sollen Titel und Dedikation wörtlich abgedruckt werden:

Illmo ac Rmo Capitulo et DD. Canonicis Sacrosanctæ Principis Apostolorum Basilicæ Vaticanæ Franciscus Surianus Romanus F.

Obtuleram vobis, Reverendissimi Domini, ante annos XV partem hujus laboris mei, quem susceptum pridem rei Musicæ causa in hac Basilica promovendæ perduxeram ad aliquem exitum, si non ausu felici, studiosa certe sedulitate. Sed cum ab eo tempore non pauca accesserint, quæ ab eodem studio profecta, opus aliquanto auctius, et ad commune commodum accommodatius factura viderentur, curandum mihi duxi, Vobis, ut spero, non improbantibus, atque adeo etiam faventibus, ut quæ privata quodammodo adhuc erant, publicis commissa typis in communem usum porro iam vulgata transirent. Utinam eo eventu; qui optandus est, quemque propositum habui, ut aures christianæ suavitate et gravitate modulationis pietatem excitari sibi sentiant, et devotionem, præsertim erga Beatissimam Virginem, cujus Canticum et Salutationes diversis modis exhibentur ad rationem temporum nostrorum accomodata. Cum enim nunc, ut cum maxime varietas brevitasque delectet, censui me rem non ingratam facturum, si curarem, tum in his, tum in ceteris, quæ plura hoc eodem opere continentur, ut quæ assidue decantatur, essent ad manus multiplicia, et tamen prolixa non essent. Vobis autem, Reverendissimi Domini, munusculum hoc meum rursus offero, ut quod vestri juris esse iam cœperat, eorum præferat, nomen quorum esse non desinet ullis interstitiis vel temporum vel locorum. Et quod in hoc augustissimo templo susceptum, et judicio vestro non improbatum fuerat, Templis omnibus, ad quæ præsidio tanto munitum venerit, locuples testis, et certa fides sit perpetuæ in Vos meæ observantiæ et servitutis. Romæ Prid. Cal. Decemb. Anno 1619.

des heurigen Jahrgangs vom K. M. J. bildet. Sehr charakteristisch ist die Bemerkung von Francesco Soriano, er habe sich vorgenommen, nicht nur das christliche Ohr durch Annehmlichkeit zu ergötzen, sondern auch durch Ernst der Modulation Andacht zu erwecken, und besonders die Verehrung der seligen Jungfrau zu fördern. „Heutzutage," schreibt er wörtlich, „liebt man besonders Mannigfaltigkeit und Kürze, und daher hält er es für gut, bei allen Kompositionen dieses Werkes auf mancherlei Auswahl bedacht und doch nicht zu ausgedehnt zu sein." Der Wunsch, den er zum Schlusse ausspricht, daß diese Gesänge nicht nur im St. Peters-Dom, sondern in allen Kirchen, wohin sie gelangen, gut aufgenommen werden mögen, hat sich nach mehr als drei Jahrhunderten überall erfüllt, wo diese herrlichen Kompositionen Sorianos bekannt geworden sind. — Im gleichen Jahre erschien zu Rom in der Druckerei von Andreas Phaeus eine 2. Auflage des von Joh. Guidetti 1587 edierten **Cantus ecclesiasticus** der Karwoche. Das bisher nur in der Bibliothek zu Bologna nachweisbare, 132 Seiten in Folio starke Werk (C. B. II., 242) trägt die Bemerkung auf dem Titel: **Nunc autem a Francisco Suriano Romano Basilicæ S. Mariæ Maioris de Urbe Beneficiato Decano, ac Vaticanæ Cappellæ Præfecto emendatus, et ad meliorem vocum concentum redactus.** Daraus folgt, daß Francesco Soriano neben seiner Stellung als Kapellmeister von St. Peter auch Benefiziat von S. Maria Maggiore war und zwar bereits als **Dekan**, was auf schon mehrjährige Zugehörigkeit hinweist. Baini schreibt in Mem. tom. II. n. 467, daß Francesco Soriano seit 1600 ein Benefizium an der Basilica Liberiana inne hatte und schöpft diese Vermutung aus dem Umstande, daß Francesco Soriano 1600 zum zweiten Mal als Kapellmeister von S. Maria Maggiore eintrat. Er mag wohl Recht haben. In welcher Weise Francesco Soriano die Arbeit Guidettis verbesserte, und welche Schlüsse daraus auf die Redaktion des Graduale der editio Medicæa gezogen werden können, soll bei Gelegenheit passende Materie eines eigenen Artikels sein.

1620 wurde Francesco Soriano nach Baini (Mem. II., 281) mit vollem Gehalte am 23. Juni pensioniert, und Vinc. Ugolini aus Perugia trat als Nachfolger ein. Baini erzählt l. c. in n. 467, Francesco Soriano habe durch Schenkung inter vivos sein ganzes Eigentum, bestehend aus Weinbergen, Hypothekkapitalien 2c. der Basilica Liberiana vermacht unter der Bedingung, das Kapitel solle die Begräbniskosten besorgen, einen Jahrtag auf ewige Zeiten stiften und zwei Kaplaneistellen errichten.

Baini widerspricht sich aber selbst, wenn er unmittelbar nach Erwähnung dieser Thatsache die Bemerkung beifügt, Francesco Soriano sei bald nach dieser Schenkung im Januar 1620 gestorben, während er doch l. c. S. 281 mitgeteilt hatte, Francesco Soriano sei zu St. Peter am 23. Juni 1620 pensioniert worden. — Übrigens erschien

1621 in Roblettis **Lilia campi** das vierstimmige Ingrediente Domino des Francesco Soriano. (S. C. B. II., 358 und Eitners Bibliographie der S. W., S. 267.) Der Sammler bemerkt in der Dedikation an Kardinal Ludovisi: **„selegi ex musicis præstantissimis, qui Romæ degunt, sub vestro hoc plane musico omnium virtutum imperio sacras illas cantiones, quæ pietatem maxime in Virginem redolent, ideoque „lilia campi" merito inscripsi, ut numerorum modulatio simul aures, simul amicos pietas recrearet.** Daraus folgt, daß sämtliche in diesem Werke genannten Komponisten,[1]) Francesco Soriano miteingeschlossen, 1621 noch am Leben waren. Wann Francesco Soriano gestorben ist, kann noch nicht dokumentarisch nachgewiesen werden; wahrscheinlich lebte er nach 1621 nicht mehr lange, und soll nach Baini in S. Maria Maggiore begraben worden sein.

Schließlich soll daran erinnert werden, daß im Jahre 1608 kein geringerer als Girol. Frescobaldi unter die Direktion des Francesco Soriano als Organist zu St. Peter eintrat; s. K. M. J. 1887, S. 67—82, sowie die Einleitung zu der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Kollektion von 100 ausgewählten Orgelsätzen Frescobaldis[2])

[1]) Es sind Quagliato P., Giovanelli Rugg., Catalani Ott., Anerio Giov. Fr., Allegri Greg., Severi Fr., Zoilo Ces., Landi Stef., Costantini Al., Ugolini Vinc., Frescobaldi Gir., Tarditi P., Boschetto Boschetti und Soriano Fr.

[2]) Diese (10 M) und den Auszug (5 M) versendet auch die Kirchenmusikschule dahier, Reichsstraße L 76.



Über die Werke von Francesco Soriano können drei Urteile von näheren Zeitgenossen angeführt werden: a) der Römer Don Giovanni Briccio (s. C. B. I., 314) edierte 1632 musikalische Rätselkanons zu 2, 3 und 4 Stimmen mit einer kurzen Einleitung über die Kanons. Der Drucker Paolo Masotti dedizierte sie dem in der Musikgeschichte nicht unbekannten Kanonkünstler Pier Francesco Valentini. In der Einleitung heißt es u. a.: „Viele Kanons finden sich in den Werken Palestrinas und anderer, auch Matteo Asola hat ein ganzes Buch zweistimmiger Kanons geschrieben, Soriano aber ein gelehrtes Werk über Ave maris stella."

b) Der Minorit Giovanni d'Avella schrieb in dem Werke: „Regole di musica" (Rom. 1657) p. 144 (s. C. B. I., 191 und Bainis Mem. II., S. 31): „Zu unseren Zeiten hatte ein tüchtiger Mann in Rom, Soriano genannt, des Lobes wert, die Kunst trefflich inne. Er war so ausgezeichnet, daß er über jede Note (des cantus firmus) fortwährend Dissonanzen machte ohne Anwendung des Kontrapunktes. (!? Das können wohl andere auch: D. R.) Er schien wie eine höllische Furie, aber doch wieder wie ein Engel im klangvollen Kontrapunkt zu sein und besaß eine außerordentliche Fertigkeit in den Dissonanzen. Viele tüchtige Männer versuchten es, ihn nachzuahmen, aber nach 3 oder 4 Pausen (Takten! d. R.) zogen sie sich wieder auf den gewöhnlichen Kontrapunkt zurück."

c) Ein glänzender Beweis der kontrapunktischen Technik Sorianos wurde auch in jenem Streite mit dem Spanier Sebastian Raval gegeben, in den Francesco Soriano und Giov. Maria Nanino verwickelt waren. (Siehe K. M. J. 1891, S. 91 u. 95.)

Daß der konfuse Renaissanceapostel Giov. B. Doni in Florenz[1]) dem Francesco Soriano nicht hold war, kann letzterem nur zur Ehre gereichen und ist einer der Beweise, wie sehr jene neueren Musikschriftsteller im Irrtume sind, welche die Schöpfungen Palestrinas, Sorianos, Vittorias u. s. w. den Einflüssen der Renaissance zuschreiben.

Proske hat schon in der 1850 erschienenen achtstimmigen Bearbeitung von Palestrinas Missa Papæ Marcelli, sowie 1859 im 3. Bd. der Mus. div. Sorianos Lob in einfachen, jedoch erhabenen Worten gesungen. Man lese auch das Urteil von Ambros im 4. Bd. der Mus.-Gesch., S. 81—83 und wird der Charakteristik, welche dort von den Messen, den Passionsgesängen und dem Magnificat gegeben wird, rückhaltslos beistimmen. Ambros schließt mit dem Satze: „Mit Anerio (Felice) und Vittoria zusammen darf als Dritter wohl Soriano genannt werden — es sind die Meister, welche Palestrina zunächst angereiht zu werden verdienen."

Regensburg.

Fr. X. Haberl.

[1]) Derselbe schreibt in Mus. scen. c. 45: „Obwohl Soriano im Kontrapunkte sehr erfahren war, so hatte er doch niemals die Gabe, schöne und gefällige Arien zu machen, daher befaßte er sich mit der Komposition von Kanons und ähnlichen mühevollen Gesängen." Diese Sätze Donis klingen ja wie Dikta und Skripta aus Hörsälen von Konservatorien und Musikschulen am Ende des 19. Jahrhunderts!



Anzeigen, Besprechungen und Kritiken.

Das römische Dekret vom 7. Juli 1894
über die offiziellen Choralbücher.[1])

Der heilige Augustinus und die übrigen Kirchenväter haben sich oftmals über die Würde und den Wert des Kirchengesanges ausgesprochen, der durch seinen wohlthuenden Einfluß auf das Ohr bewirke, daß auch ein weniger starkes Gemüt zur Andacht gestimmt werde,[2]) — ein Grundsatz, den die Autorität der römischen Päpste sich voll zu eigen machte und dessen Durchführung sie in hervorragender Weise stets als ihre Aufgabe erfaßte. — Deßhalb lenkte der heilige Gregor der Große auf diesen Zweig der katholischen Liturgie sein Augenmerk und seine Bestrebungen und zwar in solchem Grade, daß die heiligen Gesänge in der Folge sogar nach ihm benannt wurden. Im Laufe der Zeiten waren dann auch andere Päpste in voller Erkenntniß des Anteils, welchen die Würde des Gottesdienstes hieran habe, und in getreuer Nachahmung ihres unsterblichen Vorgängers, unabläßig bemüht, den gregorianischen Gesang nicht nur in der übernommenen, wohl erprobten Form des Rhythmus zu pflegen, sondern denselben auch auf eine noch geeignetere und bessere typische Form zu bringen. Besonders nach den Beschlüssen und Anordnungen des Konzils von Trient und nach der auf Geheiß Pius V., unter dessen Ägide sorgfältig durchgeführten Verbesserung des römischen Missale war es der um die Förderung des liturgischen Gesanges hochverdiente, täglich wachsende Fleiß und die Sorgfalt eines Gregor XIII., Paul V., und anderer, die, um die Zierde der Liturgie unversehrt zu bewahren, nichts sehnlicher wünschten, als daß der Einheit im Ritus überall auch die Einheit im Kirchengesange entspräche. In dieser Angelegenheit ward das emsige Bemühen des heiligen Stuhles hauptsächlich dadurch gefördert, daß derselbe das sorgfältig revidierte und mit einfacheren Melodieen versehene Graduale dem Giovanni Pierluigi da Palestrina zum Zwecke gediegener und hervorragend schöner Bearbeitung übergab. Dieser hat nämlich, wie es eines pflichttreuen Mannes würdig, seine Aufgabe in sachverständiger Weise gelöst, und der kundige Fleiß des gefeierten Meisters brachte es zu stande, daß unter Beibehaltung der echten Melodieen nach den weisesten Grundsätzen die Reform des Kirchengesanges gebührend durchgeführt wurde. Das hochbedeutsame Werk übernahmen dann die berühmten Schüler Palestrinas, seiner Schulung und Lehre folgend, um es dann, nach dem Willen der Päpste, in der medicäischen Druckerei zu Rom drucken zu lassen. — Indes war es erst unserer Zeit vorbehalten, das begonnene Unternehmen und die gewonnenen Erfahrungen vollends zum Abschluß zu bringen. Als nämlich Papst Pius IX. hochseligen Andenkens die glückliche Durchführung der Einheit im Kirchengesang sehnlichst herbeiwünschte, setzte er aus Männern, hochverdient um den gregorianischen Gesang, in Rom eine Spezialkommission ein, die von der Kongregation der heiligen Riten zu bestimmen sei und unter deren Auspicien und Leitung stünde; diese wurde mit der Prüfung jener Ausgabe des Graduale betraut, die einstmals aus der medicäischen Druckerei hervorgegangen und durch apostolisches Breve Paul V. approbiert worden war. Nachdem diese Ausgabe, die seiner Zeit in sehr zweck-

---

[1]) Die Redaktion druckt dieses Aktenstück, das mit den Worten: **Quod S. Augustinus** beginnt, auch im K. M. J. ab, jedoch nur in deutscher, von oberhirtlicher Stelle approbierter Übersetzung. Das **Regolamento** über Kirchenmusik vom 6. Juli ist nur für den italienischen Episkopat bestimmt, und findet sich im italienischen Wortlaut mit Übersetzung in „außerordentlicher Beilage“ zu Nr. 8 der **Musica sacra**. (Regensburg, 1894.)

[2]) Augustinus, Bekenntnisse, B. 10. K. 33. Nr. 3.

dienlicher Weise geschaffen worden, nun aber mit gleichem Fleiße und unter Einführung geeigneter Verbesserungen nach den von der Kommission aufgestellten Grundsätzen revidiert war, äußerte derselbe wiederholt seine hohe Befriedigung und trug kein Bedenken, sie als authentisch zu erklären, mit Breve vom 30. Mai 1873, dessen Hauptinhalt ist: „Diese genannte Ausgabe des Graduale Romanum empfehlen Wir warm den kirchlichen Oberhirten und allen jenen, welchen die Pflege der Kirchenmusik obliegt, umsomehr als Uns sehr daran gelegen ist, daß überall und in allen Diözesen nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange, die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde." Unser gegenwärtiger heiliger Vater Papst Leo XIII. legte Gewicht darauf, die Approbation seines Vorgängers zu bestätigen und zu erweitern. Mit apostolischem Breve nämlich vom 15. November 1878 begleitete er die neue Ausgabe des ersten Teils des Antiphonarium Romanum (die Horæ Diurnæ umfassend), der von der gleichen Kommission der Ritenkongregation aufs beste und angemessenste, wie von Musikkennern nicht anders zu erwarten, revidiert war, mit spezieller Empfehlung, indem er sich weise an die Bischöfe und alle Pfleger der Kirchenmusik mit folgenden Worten wendete: „Daher approbieren Wir die von den sachverständigen Kommissionsmitgliedern der Ritenkongregation revidierte vorgenannte Ausgabe, erklären sie für authentisch, empfehlen sie warm den kirchlichen Oberhirten und überhaupt allen Pflegern der Kirchenmusik, indem Wir als Hauptziel vor Augen haben, daß überall und in allen Diözesen nicht nur in den übrigen Angelegenheiten der Liturgie, sondern auch im Gesange die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet werde."

Gleichwie jedoch nach dem Breve Pius IX. über das Graduale mehrfach Kontroversen auftauchten und Hindernisse bereitet wurden zu dem Zwecke, die Approbation selbst in Zweifel zu ziehen — weshalb dann die heilige Kongregation der Riten am 14. April 1877 es als Pflicht empfand, die authentische Ausgabe als solche in Schutz zu nehmen —, ebenso vermeinten nach dem Breve Leo XIII. noch einige Persönlichkeiten, daß es ihnen — statt vielmehr dem Streit ein Ende zu machen — noch frei stehe, die Ratschläge und Dekrete in betreff des durch die ständige Theorie und Praxis der römischen Liturgie erprobten Kirchengesanges zu vernachlässigen. Ja es erhob sich sogar nach dem Erscheinen der kirchlichen Choralbücher und der glücklichen Durchführung dieser Angelegenheit der Streit mehr denn je; insbesondere mußte auf dem kirchenmusikalischen Kongreß zu Arezzo im Jahre 1882 eine heftig auftretende Kritik alle jene mit Trauer erfüllen, die mit Fug und Recht glauben, in der Frage der Einheit des Kirchengesanges einzig und allein dem heiligen Stuhle gehorchen zu sollen. Als aber jene Teilnehmer am Kongresse von Arezzo ihre Beschlüsse oder Wünsche in dieser Beziehung nicht nur der Öffentlichkeit übergaben, sondern wohl formuliert auch Seiner Heiligkeit Papst Leo XIII. unterbreiteten, so überwies der heilige Vater in Anbetracht der Wichtigkeit der Sache und aus Fürsorge für die Einheit und Würde des Kirchengesanges, besonders des gregorianischen Cantus, jene Beschlüsse oder Wünsche zur Prüfung einer von ihm aus Kardinälen der Ritenkongregation erwählten Spezialkommission. Nach reiflicher Überlegung und Einholung des Gutachtens hervorragender Männer faßten dieselben am 10. April 1883 folgenden Beschluß: „Die vom Kongreß von Arezzo im letztverflossenen Jahre ausgesprochenen und von demselben dem apostolischen Stuhle vorgetragenen Beschlüsse oder Wünsche, betreffend die Zurückführung des liturgischen gregorianischen Gesanges zur alten Tradition, können, so wie sie lauten, nicht angenommen noch gutgeheißen werden. Denn wenngleich es den Pflegern des Kirchengesanges stets erlaubt gewesen ist und freigestanden hat und ebenso für die Folge freistehen und erlaubt sein wird, aus wissenschaftlichen Gründen zu erforschen, welche die uralte Form des besagten Kirchengesanges, und welche in der Folge seine Entwicklungsphasen gewesen sein mögen — gerade so wie in Bezug auf die alten Riten der Kirche und die sonstigen Teile der Liturgie hochgelehrte Männer in sehr lobenswerter Weise zu erörtern und zu forschen gepflogen haben — so sei nichtsdestoweniger als authentische und rechtmäßige Form des gregorianischen

Gesanges heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche auf Grund der Anordnungen des Konzils von Trient durch Paul V. und Pius IX. hochseligen Andenkens und durch Seine Heiligkeit Papst Leo XIII., sowie durch die Kongregation der heiligen Riten, in der jüngst veranstalteten Ausgabe gutgeheißen und bestätigt worden als diejenige, welche allein jene Weise des Gesanges enthält, deren sich die römische Kirche bedient. Deshalb dürfen in Bezug auf Authentizität und Rechtmäßigkeit bei denjenigen, welche der Autorität des apostolischen Stuhles aufrichtig beipflichten, weder Zweifel noch weitere Erörterungen mehr stattfinden."

Gleichwohl konnte man in den letzten Jahren wahrnehmen, wie die alten Schwierigkeiten wieder hervorgeholt wurden, ja sogar neue Streitigkeiten hinzukamen, welche sowohl die Echtheit dieser Ausgabe selbst als insbesondere jene des darin enthaltenen Cantus sei es entkräften oder doch angreifen wollten. Anderseits fehlte es auch nicht an solchen, die aus ähnlichem Wunsche, aus welchem die Päpste Pius IX. und Leo XIII. die Einheit des Kirchengesanges so sehr empfahlen, überhaupt alle anderen Gesangsweisen, wie solche in den einzelnen Kirchen schon seit langem üblich sind, verboten wissen wollten. Um nun über diese Zweifel besseres Licht zu verbreiten und fortan jede Ungewißheit auszuschließen, unterbreitete Seine Heiligkeit diese Angelegenheit einer Plenarversammlung der Kardinäle der Ritenkongregation, welche in den am 7. und 12. vorigen Monats abgehaltenen Sitzungen nach einem Resumé aller einschlägigen Punkte und anderer zugleich vorgelegten Fragen und nach reiflicher Überlegung einstimmig beschloß: **„Die Verfügungen Pius IX., hochseligen Andenkens, im Breve „Qui choricis" vom 30. Mai 1873, unseres heiligen Vaters Leo XIII. im Breve „Sacrorum Concentuum" vom 15. November 1878 und das Dekret der Kongregation der heiligen Riten vom 26. April 1883 bleiben in Geltung."** — Was aber die Freiheit betrifft, wonach einzelne Kirchen einen rechtmäßig eingeführten und noch in Gebrauch befindlichen Gesang beibehalten können, so beschloß die Kongregation, jenes Dekret zu wiederholen und einzuschärfen, worin sie in der Sitzung vom 10. April 1883 alle kirchlichen Oberhirten und überhaupt alle Pfleger des Kirchengesanges ermahnte, die vorgenannte Ausgabe im Interesse der Einheit des kirchlichen Gesanges in der heiligen Liturgie thunlichst einzuführen; obwohl sie nach dem höchst weisen Verfahren des heiligen Stuhles den einzelnen Kirchen dieselbe nicht geradezu befiehlt.

Nachdem aber über alle diese Verhandlungen durch den unterzeichneten Präfekten der Ritenkongregation dem heiligen Vater Papst Leo XIII. getreuer Bericht erstattet worden, hat Seine Heiligkeit das Dekret der heiligen Kongregation genehmigt, bestätigt und zu veröffentlichen befohlen am 7. Juli 1894.

Cajetanus Kardinal Aloisi-Masella,
Präfekt der hl. Ritenkongregation.

L. † S.

Aloisius Tripepi, Sekretär.



So kämpft man gegen uns!

Ein Schlußwort an das St. Leopoldblatt und Herrn Dr. Alfred Schnerich.



„Paul Krutschek als Kunstrichter, eine zweite Entgegnung von Dr. Schnerich", so lautet der stolze Titel eines kurzen Aufsatzes im St. Leopoldsblatt 1894, Nr. 3 und 4, das mir kürzlich von befreundeter Seite zugesandt wurde. Schon diese Überschrift beweist, daß Schnerich nicht imstande war, mich zu verstehen. Im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1893, Seite 110, schrieb ich bereits, „daß Schnerich nur das Schöne oder religiös Schöne bei einer Kirchenkomposition ins Auge fasse, wir Cäcilianer aber zuerst die Gesetze der Kirche berücksichtigen; daher bestehe auch zwischen uns und Dr. Sch. nebst seinen Anhängern ein unüberbrückbarer Gegensatz. Der Standpunkt, von dem aus, sowie die Prinzipien,

nach denen wir beiderseits kirchenmusikalische Werke beurteilen, seien wesentlich von einander verschieden; daher auch das Resultat der Beurteilung." So ist es auch im gegenwärtigen Falle. Die Beethovensche Missa solemnis wurde von mir nicht vom Standpunkte der Kunst aus beurteilt, sondern von dem der kirchlichen Gesetzgebung und ich zeigte, daß sie deshalb nicht für die Kirche passe. Meine Auffassung über den Kunstwert der Messe erkennt man wohl ganz deutlich daraus, daß ich sie „tief", „großartig", „ein Kunstwerk allerersten Ranges", „von außerordentlichem Kunstwerte" u. s. w. nannte. Wenn Sch. damit nicht zufrieden ist, so kann ich ihm nicht helfen.

Sch. beklagt sich darüber, daß, obschon die Musica sacra anläßlich seines Aufsatzes über die Missa solemnis „einen ganzen Vorrat litterarischer fauler Äpfel über ihn ausgeschüttet habe", ich mich doch noch bewogen gesehen habe, ebenfalls eine Entgegnung zu schreiben. Offenbar sei auch mir die erste Erwiderung geradezu frivol erschienen. (O nein!) Er hätte nicht geglaubt, daß seine bescheidenen Aufsätze einen solchen Sturm erregen würden, allerdings nur in den zu Regensburg gedeihenden Blättern.

Nun kommt die Entgegnung, bei der das Beste die Kürze ist. Während ich mich bemühe, bei meinen Polemiken den Lesern ein genaues Bild auch dessen zu bieten, was mein Gegner sagt, bekommen die Leser des Leopoldblattes keine Ahnung von dem, was ich geschrieben habe. Das Meiste steckt sich Sch. ruhig ein, was ja natürlich und für mich nur schmeichelhaft ist, und das Wenige, was er anführt, ist zumeist Unwahrheit, bewußte Unwahrheit müßte ich sagen, wenn ich nicht wüßte, daß die überschwängliche Phantasie des Herrn Dr. diesem so oft seine Einbildungen vorzauberte.

Zunächst bemängelt Herr Sch. mein historisches und musikalisches Wissen, da ich 1894 Seite 114 gesagt, die Mozartsche Krönungsmesse bestehe mit Ausnahme des Credo aus Bruchstücken der Oper „Così fan tutte". Vielleicht weiß der Herr Dr. aus der Fülle seines historischen Wissens, daß es zwei Messen gibt, die mit dem Namen Krönungsmessen bezeichnet worden sind, einmal die Messe in Köchels Verzeichnis Nr. 317 und dann eine, welche Jahn in der Sammlung K. Zulehners in Mainz fand. Diese letztere schwebte mir vor, und bei dieser ist das Kyrie aus dem Terzett: „Weht sanfter, o Winde", mit Hinzufügung einer Tenorstimme von E-dur nach C-dur transponiert gebildet; das Christe ist das Duett: „Ach, Schwester, es glühen" von A-dur nach G-dur transponiert u. s. w. durch die ganze Messe.

Dann soll es falsch sein, daß Beethoven, „der so schnell und mühelos arbeitete", drei Jahre zur Vollendung seiner Messe gebraucht. Das muß ich schon aufrecht erhalten, denn diese Worte besagen nur, daß Beethoven seine Kompositionen nicht mühsam am Klaviere zusammen klimperte, sondern die Gedanken, die ihm aus seinem genialen Geiste zuströmten, schnell und mühelos zu Papier brachte; keineswegs habe ich aber damit gesagt, daß er flüchtig arbeitete, etwa wie Offenbach, oder so leicht, wie Haydn und Mozart, vielmehr weiß ich recht wohl, daß Beethoven ein strenger Selbstkritiker war, seine Entwürfe monatelang liegen ließ, ein Motiv oder dessen Entwicklung fortwährend verbesserte, umgestaltete, verwarf, wie aus seinen Skizzenbüchern hervorgeht, bis er die Zeit der Reife für gekommen erachtete und das Werk herausgab. Ich betonte also nur, wie außerordentlich groß die Sorgfalt gewesen sei, die Beethoven auf diese Messe verwandte, wenn er trotz seiner Genialität drei Jahre daran gearbeitet habe.

Was Sch. nun folgen läßt, ist eine Kette von Unwahrheiten.

1) Es ist nicht wahr, daß ich Seite 119 gesagt, es gebe außer den sechs gedruckten Messen Schuberts vielleicht noch eine Anzahl, etwa elf ungedruckter. Ich habe über die Messen Schuberts ein Urteil auszusprechen, ausdrücklich abgelehnt, und lediglich gesagt, O. Gumprecht spreche von vierzehn Messen. Wenn Schnerich nach Nottebohm nur sechs kenne, so sei es ja möglich, daß es nur soviele gedruckte gebe. (Professor Breslaur schreibt übrigens nur von fünf.) Diese vierzehn zerlegt Schnerichs Phantasie schon in 6 + 11, das gibt also 17.

2) Es ist nicht wahr, daß ich eine Analyse der Beethovenschen Missa solemnis gegeben habe, oder habe geben wollen.



Ich habe nur einzelne mir besonders schön scheinende Stellen hervorgehoben und diejenigen bezeichnet, die nach Textbehandlung und musikalischer Gestaltung der kirchlichen Vorschrift nicht entsprechen. Wenn Dr. Sch. meint, die „famose Konstatierung dieser Stellen, sowie dessen, was ich an seiner Schreibweise auszusetzen habe, sei nicht auf meinem Boden gewachsen", so will ich nicht ihm, der sich solche, ich muß sagen, frivole Behauptungen aus seiner Phantasie geschöpft hat, wohl aber den übrigen Lesern mein priesterliches Wort geben, daß ich gerade über die Beethovensche Messe mit Ausnahme eines kurzen Citates, das mir in die Hand kam, vor meiner Arbeit Nichts gelesen und daß vorliegende Beurteilung durch Ansichten anderer gänzlich unbeeinflußt ist. Etwas Urteil über Kirchenmusik glaube ich mir schon selber zutrauen zu dürfen. Desgleichen habe ich von niemand irgendwelche Direktive darüber erhalten, was ich gegen Schnerich schreiben soll. Das besorge ich mir ebenfalls selbst.

3) Es ist nicht wahr, daß ich das Dona für unkirchlich erklärt habe, „weil es im Sechsachteltakt mit Begleitung von Sechszehnteln gehe". Ich habe Seite 104 gesagt: „Das Dona ist im Sechsachteltakt geschrieben. Wenn dieses Tempo nicht sehr langsam genommen wird, so ist es für die Kirche das ungeeignetste; Beethoven schreibt aber dieser flehentlichen Bitte vor „Allegro vivace". Dabei bewegt sich die Begleitung in Sechszehnteln"! Also das rasende Tempo ist es, worauf ich den Nachdruck legte.

4) Es ist nicht wahr, daß ich die Musik der Messen Mozarts als freimaurerisch bezeichnet habe, „wegen ihrer Freude an der holden Kunst". Ich hatte Jahrbuch 1893, Seite 115, nachdem ich von Messen gesprochen, vom Requiem nur den Ausspruch Schnerichs citiert: „durch das ganze Werk weht die, namentlich der Wiener Musik so eigene Freude an der holden Kunst", ohne ein Wort beizufügen, oder irgendwie dem Requiem eine Beziehung zur Freimaurerei zu geben. Erst später nahm ich, speciell durch Sch. provociert, Veranlassung, bei den Messen kurz die Freimaurerei zu erwähnen. Da nun Sch. bezüglich des Requiems später wissen wollte, was an ihm Freimaurerisches sei, obwohl ich — wie gesagt — davon gar nicht gesprochen, so citierte ich ihm sein Urteil, welches an sich geeignet ist, eine Komposition für die Kirche als verdächtig erscheinen zu lassen, fügte aber meinerseits sofort einen Zweifel bei, ob das Urteil auch richtig sei. Die Messen aber habe ich mit keiner Silbe aus dem von Sch. angeführten Grunde für „freimaurerisch" erklärt.

5) Es ist nicht wahr, daß ich die Messen Haydns als josephinistisch bezeichnet habe, „weil sie teilweise nach Josephs II. Regierung, teilweise vor dem bekannten Musikerlaß von 1782, der die Instrumentalmusik verbietet, entstanden sind. Schöne Logik!" Allerdings, nur liegt die ganze Schönheit derselben auf seiten Schnerichs, der mir imputiert, solchen Unsinn geschrieben zu haben. Sch. hatte behauptet, ich wittere mit Unrecht in den Werken der Wiener Klassiker Josephinismus, was schon daraus hervorgehe, daß Joseph II. im Jahre 1784 die Einschränkung des Gottesdienstes und die Aufhebung der Musiker-Cäcilien-Kongregation angeordnet habe, weshalb Mozart und Haydn während seiner Regierung keine Instrumentalmessen schreiben konnten. Ich wies ihm nun 1894, Seite 118 nach, daß 1) nach seinen eigenen früheren Angaben auch während der Regierung Josephs II. Instrumentalmessen komponiert worden seien, und sagte 2) daß der Josephinismus nicht plötzlich mit Joseph II. begonnen und mit dessen Tode nicht plötzlich erloschen sei, so daß die Messen jener ganzen Periode — mögen sie vor, während oder nach der Regierung Joseph II. entstanden sein —, das Gepräge jener Geistesrichtung tragen. „Obgleich" ist also doch nicht „weil", Herr Doktor, und die Regierung Joseph II. hat mit der Unkirchlichkeit der Messen überhaupt keine ursächliche Verbindung, nur eine zeitliche. Mehr oder weniger „Josephinismus", d. h. Unkirchlichkeit lag damals in der Luft und herrschte bei Hoch und Niedrig, bei Geistlich und Weltlich. Was ich übrigens unter Freimaurerei und Josephinismus in bezug auf Kirchenmusik verstehe, das habe ich im Jahrbuch 1893 am Schluß und 1894 Seite 118 mit genügender Klarheit gesagt.

6) Es ist unwahr, daß ich weiter, Seite 118, gesagt habe: „von allen diesen



Dingen sollen nur die Messen, nicht aber die weltlichen Werke, ja nicht einmal kirchliche Motetten, wie das Ave verum, inficiert sein." Von den weltlichen Werken Mozarts sprach ich an dieser Stelle absolut nicht, nur die Trauermusik wurde kurz erwähnt. Früher aber habe ich wiederholt gesagt, daß die Musik bei Mozart und Haydn für Kirche und Welt in Form und Geist identisch ist, wenngleich natürlich in Text und äußerer Ordnung verschieden. Die weltliche Musik der Klassiker anzugreifen habe ich keinen Grund, weil sie nicht in der Kirche aufgeführt wird, sonst würde ich's natürlich auch thun. Wenn ich aber ihre Kirchenmusik als weltlich verwerfe, so geschieht das nicht deshalb, weil sie nicht kunstvoll, sondern weil sie nicht für die Kirche passend ist. An kunstvoller, weltlicher Musik will ich mich gern, aber nur im Konzert erfreuen. Auch die Messen sind nicht durchweg in allen ihren Teilen unkirchlich, sondern enthalten viele unbedenklich kirchliche Stellen, die aber leider mit den unkirchlichen ein untrennbares Ganzes bilden. Deshalb kann es auch vorkommen, daß kürzere Motetten dieser Meister verwendbar sind, weil sie eben nichts Unkirchliches enthalten.

7) Unwahr ist die Darstellung der Erklärung des an sich ganz indifferenten Schreibfehlers bei dem Citat aus dem Dona der Paukenmesse, 1894, Seite 119 f.: „Jemand schreibt einen falschen Text ganz klein unter den rechten, der andere läßt den rechten ganz weg. Auf diese Weise kann K. einmal die Stelle mit einer feschen Walzerbegleitung citieren, wie im obigen Falle eigens darauf hinweisen und keine Verantwortung tragen wollen." Vergeblich frage ich mich, wo Sch. auch nur eine Spur von Anhalt für seine Darstellung gefunden hat, wenn nicht seine blühende Phantasie die Erklärung böte. Da die Noten des Citats von Haydn sind, so nehme ich übrigens das Geständnis Schnerichs gern an, Haydn habe zum Dona eine fesche Walzerbegleitung geschrieben.

8) Es ist wahr, und doch zugleich durch tendenziöse Auslassung von Worten unwahr, daß ich ein paar „kläglich citierte" Themen als Kirchenmusik „theatralisch" gefunden habe, woran Sch. die Bemerkung geknüpft: „eine Symphonie Haydns in der Kirche aufgeführt, würde profan und daher unpassend, gewiß aber nicht ‚theatralisch' wirken". Ich hatte 1893, Seite 112, nach Anführung von drei Beispielen in genauem Auszuge (die ganze Partitur kann ich doch nicht abschreiben!) gefragt: ob nicht Haydn in seinen weltlichen Kompositionen, Symphonieen, Quartetten u. s. w. genau so schreibe und dazu gefügt: „wenn diese Art Kirchenmusik nicht unheilig, weltlich und theatralisch ist, dann gibt es überhaupt keine solche". Die gesperrten Worte stammen, wie doch allgemein bekannt ist, von Benedikt XIV. und sind als ein Ganzes zu betrachten. Ich habe also diese Musik ausdrücklich zunächst als unheilig und weltlich bezeichnet, was Sch. ausläßt; das „theatralisch" steht nur der Vollständigkeit des Citates wegen bei. Übrigens bedeutet nach kirchlicher Ausdrucksweise, wie aus der Konstitution Benedikts XIV. wiederholt ersichtlich ist, theatralische Musik, keineswegs eine solche, bei der Theater gespielt und handelnd aufgetreten wird, sondern der Ausdruck ist synonym mit weltlich und profan. Die Bühne und die auf ihr herrschende Musik gilt als Typus der absoluten Weltlichkeit, wie die Musik des Kirchenchores den Typus des Kirchlichen abgeben soll. Bringe man Choral und Palestrina auf die Bühne, so wird die Musik trotz untergelegtem weltlichen Text kirchlich bleiben und vom weltlich angelegten Theaterpublikum verworfen werden. Wenn es gleich unmöglich ist, eine Symphonie, ein Quartett, eine Oper ganz aufs Kirchenchor zu bringen, weil sich die Musik der Meßhandlung eingliedern muß, so wird doch umgekehrt eine Musik, welche das charakteristische Gepräge von Teilen aus Symphonieen, Quartetten, Opern u. s. w. besitzt, und in Melodie, Harmonie und Rhythmus denselben Geist atmet, trotz untergelegtem kirchlichem Text weltlich und im bezeichneten Sinne „theatralisch" wirken, die weltlich Gesinnten, oder Diejenigen, deren kirchlicher Sinn in dieser Hinsicht durch Gewöhnung von Jugend an abgestumpft ist, erfreuen, die anderen aber aufs tiefste abstoßen und entrüsten.

9) Es ist unwahr, wenn Sch. erklärt, ich hätte mich mit Unrecht gegen seine Behauptung gewehrt, „ich betrachte, Jahrbuch 1893, Seite 109, jeden, der nicht über die Wiener Klassiker schimpft, oder



nicht wenigstens an ihnen nörgelt als einen halben Ketzer", da ich doch seinen Aufsatz mit einem Angriffe auf die Infallibilität verglichen und ihm josephinistische Ideen und Mangel an wahrer kirchlicher Gesinnung vorgeworfen habe. Letzteres kommt ja nach seinem eigenen Citat erst im Jahrbuch 1894, Seite 102 und 105 vor. Sch. kann also durch diese Anführung unmöglich beweisen, daß ich schon 1893 solche Äußerungen gethan. Ich habe ferner mich zunächst gegen die in seinem Satze vorkommenden Worte „schimpfen" und „nörgeln" verwahrt, und dieselben deshalb 1894, Seite 120 durch Sperrdruck ausgezeichnet. Ich wiederhole hiermit meinen Satz, daß ich eine Prämie aussetzen will, für den, welcher findet, daß ich 1893, Seite 109, so etwas wörtlich oder dem Sinne nach gesagt. Wo habe ich „geschimpft", Herr Dr., oder wo verlangt, daß andere es thun? Heraus mit dem Beweise! Wir Cäcilianer „schimpfen" nicht und „nörgeln" nicht, am wenigsten, wenn es sich um solche gottbegnadete Talente handelt, wie die Klassiker sind, vielmehr beweisen wir, daß ihre Werke nicht den kirchlichen Vorschriften entsprechen und daher für die Kirche unbrauchbar sind. Ist es ein „Schimpfen", wenn ich sage, die Werke der berühmten Klassiker Schiller, Göthe u. s. w. dürften nicht in der Kirche vorgelesen werden? Correggio hat viele religiöse und weltliche Bilder gemalt. Man hat die Heiterkeit die Seele seiner Kunst genannt (in dieser Hinsicht möchte ich ihn den Haydn unter den Malern nennen), wenn er auch die Heiterkeit oft bis zur Ausgelassenheit steigert. Ist es ein „Schimpfen", wenn man sagt, seine berühmte heilige Magdalena passe nicht als Altarbild? Wird man da auch entgegnen: Ein so geistvoller Maler sollte also nicht wissen, wie man ein Heiligenbild malt? Ist es ein „Schimpfen", wenn ich sagen würde, Schnerichs Arbeiten eignen sich nicht zur Verlesung von der Kanzel? Meinen damaligen Vergleich mit der Infallibilität (ein Vergleich ist noch keine Gleichstellung), den Satz, daß in der klassischen Kirchenmusik der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts josephinistische Ideen im angeführten Sinne zum Ausdruck kommen, endlich daß es kein Zeichen von kirchlicher Gesinnung sei, Kompositionen für die Kirche zu loben und zu empfehlen, welche der kirchlichen Gesetzgebung widerstreiten, halte ich vollständig aufrecht, selbst wenn Sch. sich dadurch als „halben Ketzer" bezeichnet fühlt; ich habe übrigens diesen Ausdruck nicht gebraucht. Der Benediktiner P. U. Kornmüller schreibt einmal, „die irrtümliche Meinung, als seien die Haydnschen Messen Meisterstücke der Kirchenmusik konnte sich festsetzen, da die Neuheit und der Glanz, der durch Haydn (Mozart und Beethoven) zu so hohem Aufschwung gebrachten Instrumentalmusik alles bezauberte und verblendete, so daß die Vokalmusik in den Schatten gedrängt wurde. Ferner trug die Verflachung des religiösen und kirchlichen Sinnes . . . . . dazu bei, daß man den kirchlichen Geist beiseite setzte und mit subjektiv für andächtig gehaltenen Gefühlen und Produkten den lieben Gott besonders zu ehren wähnte. Die Kirchenmusiken Haydns sind aber auch nichts anderes, als Kinder seiner Zeit und es thut seinem Ruhme als Künstler keinen Abbruch, wenn ein wieder erwachtes kirchliches Bewußtsein seine Messen bloß für rein musikalische, keineswegs aber für kirchlich-musikalische Werke erklärt." Wo dieses Wiedererwachen noch nicht stattgefunden hat und wo man glaubt, vollständig munter zu sein, während man sich höchstens im halbschlafenden Zustande befindet, da hält man freilich noch an Haydn u. s. w. fest.

Sch. sagt, ich kenne das, worüber ich geschrieben, gar nicht und man habe mir dadurch, daß man den Messen der Wiener Meister Makel und Mängel anhaftet, „nur Bären aufgebunden". Eine solche Ausdrucksweise — ist Geschmackssache! Dabei wird von ihm „alles mit einer Sicherheit vorgebracht, die einem preußischen Gardelieutnant Konkurrenz machen könnte".

Zum Schluß erklärt er nochmals mit Anführung der Münchener Flieg. Blätter: „der Satz, man könne nur das Kunstwerk objektiv beurteilen, welches man nicht gesehen habe, stimme so sehr mit meiner Arbeitsweise überein, daß ich ihn selbst geschrieben haben könnte". Ich glaube nicht, daß außer Herrn Sch. irgend jemand ist, der auf diese Beleidigung eine Antwort erwartet. Mich einer solchen geradezu unmöglichen Dummheit bei meinen Arbeiten fähig zu halten, wäre ja nicht gerade schmeichelhaft für mich; doch da es nur Herr Sch. ist, der eine solche Insinuation

ausspricht, so will ich mir den Humor nicht verderben lassen. Mag er sich also trösten: er lebt ja und schreibt über Kirchenmusik, über eine Sache, die er „kennt", da wird die Welt nicht zu Grunde gehen. Zu bedauern sind nur die Leser des Leopoldblattes, die aus dieser Quelle allein über Kirchenmusik und den Cäcilienverein belehrt werden. Der berühmte Dominikaner, Professor Weiß sagte auf dem jüngsten niederösterreichischen Katholikentage, daß man in Wien vielfach nicht an den furchtbaren Ernst der sozialen Frage zu glauben scheine und fügte mit sarkastischem Humor hinzu: die Zeit der weltbekannten „Wiener Stückl" sei also noch nicht zu Ende, und die „Wiener Gemütlichkeit" wolle wirklich bis zum Ende der Welt anhalten. Bezüglich der Kirchenmusik scheint leider dieser Satz auch zuzutreffen.

Neisse.

Paul Krutschek.

Generalversammlung des deutschen Cäcilienvereines in Regensburg.

8.—9. August.[1])



Der wahre Enthusiasmus — so sagte der berühmte Doktor Schaepman beim letzten wissenschaftlichen Kongreß in Brüssel — der wahre Enthusiasmus ist ein Seelenzustand, welcher den Menschen zur Thätigkeit antreibt, und zwar zu einer Thätigkeit, die über die Grenzen des Gewöhnlichen hinausgeht. Dieser Zustand der Seele bringt die großen Werke hervor und, wenn er habituel wird, die großen dem Dienste Gottes und der Menschheit gänzlich sich weihenden Existenzen. Man kann ihn definieren als Vereinigung der drei Dinge, welche in allen großen Männern sich finden: nämlich eines Glaubens, einer Liebe, eines Charakters.

Diejenigen, welche mit uns in Regensburg die denkwürdigen Tage des 8. und 9. August verlebt haben, konnten eines dieser großen, vom wahren Enthusiasmus geschaffenen Werke sehen und bewundern — den Cäcilienverein; sie konnten ihn sehen nicht in seiner materiellen Einrichtung und Organisation, sondern in seinen großartigen Leistungen. Sie konnten sein künstlerisches Leben, seine künstlerische Thätigkeit bewundern; sie waren erstaunte Zeugen seiner glänzenden Erfolge und seines Triumphes.

Fünfundzwanzig Jahre sind es nun, seit ein von enthusiastischer Bewunderung für die ideale Schönheit der wahren Kirchen-Musik begeisterter Mann — wir meinen den berühmten Dr. Witt — die Fahne erhob zur Verteidigung, zur Wiedereinführung dieser solange Zeit verkannten Kunst; andere scharten sich um ihn, und diese Männer hatten einen Glauben, eine Liebe, einen Charakter. Unter dem Banner der heiligen Cäcilia schafften sie, mühten sie sich, duldeten, opferten und kämpften sie; und nach einem Vierteljahrhundert schon ist der Cäcilienverein ein „staunenerregender, riesiger Bau geworden, dessen unermeßliche Bogen sich wölben über die fünf Weltteile". Nichts ist übertrieben in diesen letzten Worten, die wir der am 8. August vom beredten Dr. Walter gehaltenen Festrede entnommen haben. Am Vorabende dieses Tages füllte sich der geräumige, herrliche Erhardi-Saal in Regensburg bis in die hinterste Ecke mit Teilnehmern, welche beinahe aus allen Teilen der Welt gekommen waren. An Seite der natürlich zahlreicher vertretenen Deutschen fanden sich Oesterreicher, Schweizer, Italiener, Franzosen, Belgier, Holländer, Engländer und Irländer. Rußland, Amerika und Afrika hatten ebenfalls ihre Vertreter gesandt. Sie alle fanden sich ein in der Metropole der Musica sacra, überzeugt, Erleuchtung ihres Glaubens, Wiederbelebung ihres Eifers, Stärkung ihres Mutes daselbst zu finden, aber auch, um dem Doppel-Jubiläum, welches der Cäcilienverein feiert, beizuwohnen, um es mitzufeiern, um ihm freudig zuzujubeln wie einem siegreichen König in seiner Hauptstadt, in der Stadt Regensburg, wo die Pflege des kirchlichen Gesanges auf einen Grad unvergleichlicher Vollkommenheit gebracht wurde.

Aber beeilen wir uns nun, den ins einzelne gehenden Bericht über dieses glänzende Fest zu beginnen. Wohl wissen wir, daß wir nur eine schwache Idee davon geben können, aber gleichwohl hoffen wir, daß der Leser Interesse und Nutzen dabei finden werde.

Am 7. August, abends. Nach einem Begrüßungschor von Jos. Hanisch (einer ausgezeichneten Komposition für derartige Versamm-

[1]) Damit im kirchenmusikalischen Jahrbuch wenigstens ein Bericht über das mit der 14. Gen.-Vers. des deutschen Cäc.-Ver. gefeierte Palestrina-Jubiläum, das im Jahrbuch 1894 durch sämtliche Artikel und Aufsätze vorbereitet war, enthalten sei, wählt die Redaktion (mit unwesentlichen Kürzungen) eine Übersetzung des Referates, welches den Redakteur vom Courrier di St. Gregoire, HH. Pfarrer A. Dirven, zum Verfasser hat. Im 27. Jahrgang der bei Pustet erscheinenden Mus. sacra sind über diese Feier „Die Stimmen der Presse" in ziemlicher Anzahl abgedruckt worden; siehe oben S. 5 die Rundschau von Dr. Ant. Walter.

lungen) begrüßte der Präsident des Lokalkomités die große Zahl der Fremden, worauf der Generalpräses des Cäcilienvereines, Monsignore Fr. Schmidt von Münster, herzlich dankte und einen geschichtlichen Ueberblick über die Generalversammlungen und Forschritte des Cäcilienvereines gab. In beredten Worten gedachte er der großen Männer Witt, Koenen u. s. w., welche der Tod allzufrühe der guten Sache entrissen hat und wies hin auf den vorwiegenden Anteil, den Regensburg am Werke der Restauration der Kirchenmusik besitzt. Herr Haberl hebt die Wichtigkeit der gegenwärtigen Generalversammlung hervor unter Aufzählung der verschiedenen Länder, die hier vertreten sind, und mit Hinweis auf die große Anteilnahme. Rauschender Beifall begrüßt ihn wiederum und begleitet seine Worte, als er kurz darauf der Versammlung mitteilen konnte, daß unter den Versammelten auch — Franzosen sind. Kein Chauvinismus, fort damit! Die Kirchenmusik kennt keine Landesgrenzen. Und bald sind die Teilnehmer, mögen sie von Odessa oder von London, von Wien oder New York sein, gute Nachbarn und Freunde; bald herrscht im ganzen Saale große Begeisterung. Nach dem Chore von Mendelssohn und einer Komposition von Mohlmeyer schilderte H. Tappert, Pfarrer zu Covington in Amerika, die Lage der Kirchenmusik in den vereinigten Staaten. Hermann Müller überbringt der Versammlung die Grüße seines Hochw. Bischofes (von Paderborn).

8. Aug. Trotz seiner 76 Jahre wollte der Hochw. Bischof von Regensburg selbst das Pontifikalamt singen, um so ein Beispiel und den eklatanten Beweis für sein Interesse zu geben, welches er der Kirchenmusik entgegenbringt. Wir waren so glücklich, konstatieren zu können, daß dieses Beispiel von den Einwohnern Regensburgs begriffen und befolgt wurde; denn bei allen Gottesdiensten, bei allen Aufführungen dieser zwei Tage sahen wir eine sehr zahlreiche Menge in aufmerksamster Haltung.

Beim Einzuge Sr. bischöflichen Gnaden führte der Chor das „Ecce sacerdos magnus" auf. H. Haller hat es sechsstimmig in Palestrinastil komponiert. Es ist ein feierliches Responsorium, welches große Wirkung hervorbringt.

Bei der Messe wurden die wechselnden Teile im offiziellen Choral-Gesang ausgeführt; für das Ordinarium Missæ war die 6stimmige Palestrina-Messe Tu es Petrus gewählt worden.

Was den Choralgesang betrifft, drücken sich französische Musiker, welche, bevor sie nach Regensburg gingen, Maredsous passierten, sehr zufrieden über die Art und Weise aus, wie man ihn in Regensburg ausführt: Frei und natürlich ist er, sagen sie, während er in Maredsous gezwungener, gekünstelter ist.

Was uns betrifft, so scheint uns die Regensburger Weise mit dieser ihrer korrekten, klaren Aussprache, deutlichen aber nicht anstößigen Betonung, mit ihrer Genauigkeit, womit sie alle melodischen und rhythmischen Einzelnheiten ausführte, und vorzugsweise mit ihrer natürlichen, ruhigen, andächtigen und feierlichen Aussprache des liturgischen Textes — allgemeines Lob ernten zu sollen; wird der Choralgesang der offiziellen Bücher so ausgeführt, dann ist er ein Gesang von überraschender Schönheit und sehr erbauender Wirkung; die phantastischen Ausführungen gewisser Archäologen dürften hieran nichts ändern.

Passierte es dir noch nicht, lieber Leser, daß nach dem Anhören des Introitus im Choral du dich plötzlich und mit Gewalt in eine andere (nicht bessere) Welt versetzt glaubtest, wenn auf die letzte gregorianische Note ein modernes (im schlechten Sinne des Wortes) Kyrie folgte, mit oder ohne die lärmende Instrumentalbegleitung? In Regensburg stimmte man nach dem Introitus das Kyrie von Palestrina an, und der verwunderte Zuhörer mußte bezeugen, wie natürlich und ungezwungen der Uebergang ist vom Choralgesang Palestrinas zur Polyphonie dieses Meisters. O wie schön ist diese enge Verwandtschaft, diese vollkommene, durch alle Teile des Offiziums sich grundlegend hindurchziehende Einheit des Charakters!

Die Messe Tu es Petrus gehört zu den vollendetsten Meisterwerken Palestrinas. Sie ist geschrieben nach sehr einfachen Motiven über die Choralantiphon Tu es Petrus, aber durchdrungen von begeistertem Glauben, von der Kraft und Fruchtbarkeit seines Genies. Mit jener im Gebrauche aller Kunstformen erlangten Geschicklichkeit verstand es der Fürst der Musik, diese Motive zu verwerten, bald um ein tiefbewegtes Bittgebet daraus zu formen, wie das Kyrie und Agnus Dei, bald wieder um den Ruhm des Allerhöchsten in einen Hymnus von unvergleichlicher Erhabenheit zu besingen (Gloria); hier um seinen Glauben an die göttlichen Geheimnisse in bald geheimnisvollen, bald mächtigen Klängen zu bekennen; dort um den Herrn der Heerscharen in einem majestätischen Gesang zu verherrlichen (Sanctus), oder um ihn anzubeten mit der Ehrfurcht und der Liebe der Cherubim (Benedictus). Und dieses Werk wird unter der Direktion des Hochw. Hrn. Domkapellmeisters Engelhart mit einer Genauigkeit, Feinheit und Empfindung aufgeführt, daß es in seinem ganzen Werte zur Geltung kommt. Man findet keine Worte, um die tiefe Bewegung, die Bewunderung, das Entzücken zu schildern, unter deren Eindruck man den Dom verläßt.[1])

Um 5 Uhr begeben wir uns wiederum in den Dom; die ungeheuere Kathedrale ist erdrückend voll (man schätzte die anwesenden Personen auf 5000); denn es handelt sich diesmal um eine Aufführung, welche mit derjenigen vom Vormittag das Hauptereignis des Regensburger Festes bilden wird.

Mit seinem Jubiläum feiert der Cäcilienverein zugleich das dritte Zentenarium des

[1]) Den Bericht über die öffentliche Festversammlung im Erhardihause übergeht der Redakteur des kirchenmus. Jahrb. und fügt nur ergänzend bei, daß nach dem Offertorium das 6stimmige Motett Orlandos Beatus qui intelligit ebenso tiefen Eindruck gemacht hat, als die Messe Palestrinas.

Todestages Palestrinas und Orlando di Lassos, und ein in seiner Zusammenstellung sehr interessantes Programm läßt uns diese beiden Genies gegen einander abwägen und vergleichen. Hr. Haller dirigiert die Aufführung der 6 Motetten von Palestrina, Hr. Haberl die Aufführung der 6 Motetten Orlandos.

An 1. Stelle kommt, gesungen von kristallhellen Knabenstimmen, Jesu Rex admirabilis, von Palestrina, dreistimmig (2 Sopran, 1 Alt), ein Hymnus von hervorragender Einfachheit und Reinheit.

Darauf folgt ein 4stimm. Motett von demselben Meister. Exaudi Domine, das einen ausgezeichneten Eindruck macht, der jedoch bald übertroffen, beinahe verwischt wird durch den Eindruck, welchen die Aufführung des folgenden Motettes: O admirabile commercium hervorbringt, 5stimm., immer noch von demselben Autor. Versetze dich, lieber Leser, an die Krippe des himmlischen Kindes, und stelle dir vor, du hörtest den sanftesten, feierlichsten Gesang, mit einem Worte Engelsgesang: so hast du die Komposition Palestrinas!

Nun folgen drei Kompositionen unseres Orlando di Lasso: 1) Adoramus te für 3 Sopranstimmen; das kann man ätherische Musik nennen; 2) Jubilate Deo, eine glänzende Komposition, voll Leben; deren Satz: Ipse est Deus anschwellend mit seinem sempre crescendo bis zum Fortissimo eine bedeutende Wirkung macht; 3) Credo aus der 5stimm. Messe: In die tribulationis, ein Werk, dessen originelle Durchführung, dessen bald gedrängter und wuchtiger, bald breiter und reich geschmückter Stil, dessen volle und abwechslungsreiche Harmonie, dessen erhabene Größe einen so starken Eindruck gemacht haben, daß einige Zuhörer es zu den interessantesten Kompositionen gerechnet haben, welche wir bei diesem Vortrage zu schätzen Gelegenheit hatten.

Indessen kommen wir von Wunder zu Wunder, und die beiden Dirigenten Haller und Haberl wollen sozusagen den Vorrang in der Kirchenmusik erstürmen, der eine für Palestrina, der andere für Orlando.

Du kennst, lieber Leser, das rührende Flehen, das Jeremias zu Gott emporsendet, in dem Gebete, welches seine Lamentationen beendet; du hast es oft gelesen, vielleicht auch gesungen am heil. Charsamstag: Incipit oratio Jeremiæ Prophetæ etc. Dieses unaussprechliche Mitleid, dieses glühende Flehen, diese schmerzlichen Klagen hat Palestrina ausgedrückt in einer wunderschönen 6stimm. Komposition. Allgemein und tief ist die Bewegung, die sich aller Herzen bemächtigt, und als am Schlusse Palestrina in einem 8stimm. Chor die liebevolle Beschwörung wiederholt: „Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum“ sind alle Zuhörer erschüttert bis ins Innerste ihrer Seele, und mehr als einer von ihnen trocknete eine Thräne, welche ihm Bewunderung und Rührung entlockt haben. Wird Orlando di Lasso zu solcher Höhe sich erheben, wird er Palestrina gleichkommen können? Begeben wir uns auf den Oelberg und sehen wir den Erlöser unter der Last der bevorstehenden Leiden und des bevorstehenden Todes in Todesangst: Pater, si fieri potest etc. Orlando hat Ihn betrachtet und dieses Schauen hat ihm ein musikalisches Werk eingegeben (In monte Oliveti, 6stimm.), pathetisch im höchsten Grade, von ergreifender Wahrheit, von vollendeter Kunst. Auch dieses Stück bewirkt eine außerordentliche Rührung, und man weiß wahrhaftig nicht, welcher von beiden, Palestrina oder Orlando, die Palme verdient. Diese Ungewißheit dauert bis zum Ende der Aufführung; denn, wenn Palestrina in seinem großartigen 8stimm. Motett: Surge illuminare Jerusalem, sich noch höher zu erheben scheint, so hat ihn Orlando bald wieder erreicht, vielleicht sogar übertroffen durch sein imposantes, majestätisches Tui sunt cœli, das ebenfalls 8stimmig ist.

Dieser riesenhafte, aber künstlerische Kampf zieht sich noch fort in den beiden 12stimmigen Kompositionen, welche das Konzert beenden. Die erste ist das Salve Regina von Pierluigi, dessen dritter verloren gegangener Chor von dem „wirklichen“ Palestrina des 19. Jahrhunderts, Hr. Haller, rekonstruiert ist und zwar nach dem Urteil von Kennern auf eine so vollkommene Art, daß der Unterschied zwischen den 3 Chören beinahe unmerklich ist.

Diese zwei letzten Kompositionen unterscheiden sich vielfach in Anlage und Charakter. Das Salve Regina von Pierluigi ist für drei 4stimmige Chöre geschrieben, jeder Chor singt für sich einen Teil der Antiphon; sodann vereinigen sich die beiden ersten Chöre und singen: Et Jesum, und gegen Schluß: O clemens singen die drei Chöre vereinigt. Orlando di Lasso hingegen hat sein Laudate Dominum 12stimmig geschrieben vom Anfang bis zum Ende. Das Salve Regina von Pierluigi ist ruhig und gesammelt, das Laudate Dominum Orlandos glänzend und prunkvoll; diese zwei Werke steigern die Bewunderung der Zuhörer aufs höchste, und dem Konzert in der Kathedrale folgt draußen, außerhalb der Kirche, ein Konzert lebhafter Lobsprüche und enthusiastischer Ausrufe, welche sehr gut bezeugen, bis zu welchem Grade durch diese Aufführung[1]) die Menge der Beiwohnenden ergriffen und entzückt wurde. Kompositeure, Dirigenten und Sänger sind Gegenstand der lobendsten Anerkennung.

Wir teilten vollkommen und ohne Beschränkung diese Begeisterung und Bewunderung; aber wir müssen es gleichwohl gestehen, unter diese erfreuenden Eindrücke mischte sich auch ein Gefühl der Trauer. Warum denn sind diese Schätze von Meisterwerken, welche die kathol. Kirche für ihre Liturgie besitzt, in unserem Lande (Belgien) vernachlässigt, beinahe ungekannt? Warum waren unsere für Instrumentalmessen hartnäckig eingenommenen Leute nicht in Regensburg? Ach! sie hätten sich überzeugen können, daß Männer wie Cherubini, Gounod, Riga ꝛc. kleine und unbedeutende Stern-



[1]) Wir machen darauf aufmerksam, daß diese 12 Kompositionen von Palestrina und Orlando in zwei Sammlungen bei Pustet veröffentlicht wurden v. HH. Haller, Haberl.



lein sind gegenüber den leuchtenden Gestirnen eines Palestrina und Orlando di Lasso.

9. August. Eine Messe von Orlando di Lasso um 7 Uhr morgens singen mit einem Chor, der Tags zuvor ein so großartiges Programm durchzuführen hatte, — konnte mehr als einem als ein zu gewagtes Unternehmen erscheinen, und mit einiger Besorgnis begaben wir uns zur festgesetzten Stunde in die Kathedrale von Regensburg. Unsere Befürchtung indes war bald gehoben; denn in der That, wenn auch anfangs die Stimmen, besonders die Knabenstimmen, nicht jene Frische hatten wie am Vorabend, so erlangten sie dieselbe doch bald wieder und die Aufführung verdiente alles Lob. Man sang die 4stimm. Messe Puisque j'ai perdu[1]) von Lasso. Sie ist ein hervorragendes Werk, das man leicht mit ununterbrochener Aufmerksamkeit und stetigem Interesse anhören kann, ganz gefesselt von der Schönheit der Melodieen, der reichen Abwechslung der kräftigen und vollen Harmonieen, von der durchaus künstlerischen Weise, in welcher die Teile sich ineinanderschlingen, ohne daß die Klarheit und Kraft des Ausdruckes darunter leidet.

Beim Offertorium hören wir eine Komposition von Palestrina: Diffusa est gratia, 5st., ein anmutiges, liebliches Motett. Nach der Messe, bei der Prozession mit dem Allerheiligsten, sang der Chor den Hymnus von Ferd. Molitor: Pange lingua, 4st., der zwar ganz einfach, aber würdevoll gehalten ist. Um so großartiger war der Eindruck des 6st. Tantum ergo von Mitterer, welches vor dem Segen mit großem Feuer und Nachdruck gesungen wurde und den Gottesdienst in würdiger Weise abschloß.

Der Cäcilienverein konnte bei seiner Jubiläumsfeier gewiß seiner verstorbenen Mitglieder nicht vergessen, dieser Arbeiter in der ersten Stunde, die in so hohem Maße zu seiner Gründung und Verbreitung beigetragen haben. Ein feierliches Requiem für ihre Seelenruhe wurde also um 9 Uhr in der geräumigen und prächtigen Dominikanerkirche gesungen. Außer dem Dies iræ von Hrn. Haller und dem Libera von Thielen, waren die verschiedenen Teile aus der Messe von Schildknecht genommen, die wir schon empfohlen haben.[2]) Wir können uns also darauf beschränken zu konstatieren, daß wir von dem diesem Werke gespendeten Lobe nichts zurückzunehmen haben.

Das während der Messe gesungene Dies iræ war von Haller 4st. mit Posaunenbegleitung; es bot Stoff zu interessanten Betrachtungen. Keine theatralische Inszenierung, überall Einfachheit und weise Zurückhaltung in der Anwendung der Mittel; aber gleichwohl hat der Autor ein Werk von hohem künstlerischem Werte geschaffen.

[1]) Diese Messe durchgesehen und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Hrn. Mitterer, ist erschienen im Kirchenm. Jahrb. 1890 und auch separat zu haben als 7. Faszikel des Repertorium Musicæ sacræ bei Pustet, Regensburg.

[2]) Sie ist bei Pustet gedruckt.

Auch hat es, trotz einer oder zwei, von den Posaunenbläsern weniger gut wiedergegebenen Stellen, lebhaften Eindruck auf die Zuhörer gemacht. Ebenso ergriff das 6st. Libera von Thielen, in dem man dieselbe Einfachheit und ernste Größe bemerkte, sichtlich die Anwesenden; es war aber auch mit viel Gefühl und Begeisterung gesungen worden. Ganz richtig war die Bemerkung meiner Reisegefährten, daß man sich durch solche Musik unwiderstehlich zum Beten gedrungen fühle. Dies ist eben ihr großes Verdienst, ihre Haupteigenschaft, ihre wertvollste Wirkung. Wozu diente denn sonst die Kirchenmusik, wenn sie statt zu erbauen, zerstreute, wenn die geistigen Fähigkeiten ganz in Anspruch genommen würden durch die Betrachtung der künstlerischen Schönheiten, ohne sie höher zu erheben?

Am Nachmittag rief uns die letzte kirchenmusikalische Aufführung nochmals in die Dominikanerkirche, eine Aufführung, welche ihrem Programme gemäß ganz verschieden war von der am Vorabende zur gleichen Stunde abgehaltenen. Am 8. August bestand das Programm ausschließlich aus Werken der beiden alten Meister; am 9. August enthielt es ausschließlich die Namen von deutschen Meistern der Jetztzeit.

Es ist selbstverständlich, daß alle zur Versammlung Erschienenen sich von lebhafter Neugierde ergriffen fühlten, einige vielleicht von einer gewissen Aengstlichkeit, in Erwartung der kommenden Aufführung: nach Palestrina und Orlando die Cäcilianer! Würde dies nicht einem musikalischen Fasten gleichen nach dem Kunstgenuß vom Vorabend? Beeilen wir uns es zu sagen: auch dieses Konzert war glänzend und ich möchte den 8. und 9. August gerne mit Ostersonntag und Ostermontag vergleichen. Der 8. August war der Ostersonntag, der Tag der Auferstehung, an dem die meisterhaften Dirigenten, Hr. Haller und Hr. Haberl, den Versammelten die aus dem Grabe der Vergessenheit auferstandenen Meisterwerke Orlandos und Palestrinas gezeigt haben. Und ihre Auferstehung war eine ruhmreiche und berühmte, nachdem sie beinahe drei Jahrhunderte in den Winkeln der Bibliotheken begraben waren, und lebensfähig sind sie, fähig zu entzücken, zu siegen, Bewunderung und Enthusiasmus zu erzwingen. Der 9. August war der dieser Auferstehung folgende Tag, weniger groß, wenn man will, aber nichtsdestoweniger ein Ostertag, ein hoher Festtag, ein Tag künstlerischer Freude, ein Tag des Ruhmes, welcher den Ruf der Komponisten des Cäcilienvereines mit dem ihrer großen Vorbilder Palestrina und Orlando vereinigte, und sie als würdige Schüler und Fortsetzer dieser berühmten, wieder erweckten Geister darstellte.

Der 1. Teil des Programmes[1]) enthielt eine Reihe Offertorien und wurde dirigiert von dem hochw. Domkapellmeister Hrn. Engelhart. Das Konzert eröffnete ein 3st. Tollite portas von

[1]) Diese Originalkompos. sind von F. X. Engelhart redigiert, bei H. Pawelek in Regensburg ediert worden. F. X. H.



Brücklmayer, eine Komposition von entzückender Einfachheit und herrlicher Wirkung. Dann hören wir ein 4st. Weihnachtsoffertorium von Quadflieg: Tui sunt cœli, dessen Schwung, kräftige Frische und harmonischen Wohlklang wir bewunderten. Ein junger Komponist, Herr Griesbacher, dessen hervorragende Eigenschaften in Regensburg gerühmt werden und gute Hoffnungen schöpfen lassen, ist der Autor der dritten Nummer: Tulerunt Jesum, 5st.; der Komponist zeigt sich darin vollständig eingeweiht in die Hilfsmittel des Kontrapunktes und Herr über dessen Formen. Von Hrn. Auer stammt ein Beispiel liturgischer Passionsmusik; sein Offertorium: Eripe me, 4st., macht durch seinen zugleich ernsten und flehenden Charakter tiefen Eindruck; man möchte glauben, sagt Dr. Walter, der Autor habe es unter dem Kreuze knieend und betend geschrieben.

Einen frappierenden Kontrast mit diesen vier Nummern bildete die Komposition des Herrn Renner jun., sein Offertorium: Confirma hoc, 5st., das in modernem Stil geschrieben ist. Es unterscheidet sich vielleicht allzuwenig von Orgelmusik; übrigens macht es viel Eindruck und hat uns lebhaft interessiert.[1]) Ruhiger war das schöne Offertorium von Herrn Piel: Constitues eos, 4st. mit Orgel; wie alles, was aus der Feder Piels hervorgeht, ist dieses Werk korrekt ausgearbeitet, elegant, aber auch kräftig und ausdrucksvoll. Es genügt zu sagen, daß das folgende Offertorium: Veritas mea, 5st., von Haller war, um die charakteristischen Züge desselben erkennen zu lassen. Diesem Motett von unvergänglicher Schönheit folgte das Offertorium: Filiæ regum für 2 gem. Stimmen von Ebner, enthalten in der schönen und wertvollen Sammlung 2stimm. Offertorien, die seit drei Jahren die musikalischen Beilagen der Musica sacra in Regensburg bilden. Das Offertorium von Hrn. Ebner ist ein Kleinod und gab eine Probe, welche die Schönheit und den hohen Wert jener Sammlung beweist.

Mit diesem Motett schloß der erste Teil des Konzertes. Hr. Mayer übernahm jetzt die Direktion, um uns die Gesänge für Nachmittagsandachten bewundern zu lassen. Die beiden ersten Kompositionen waren von Hanisch: Jam non dicam und O vos omnes, beide 4st.; die erste so salbungsvoll, die zweite in zärtlichen Ausdrücken das innigste Mitleid wiedergebend.

Ein 4st. Männerchor mit Orgelbegleitung sang sodann einen Hymnus von Aug. Wiltberger zu Ehren des heiligsten Herzens: Cor arca legem continens; eine sehr edle, in jeder Hinsicht empfehlenswerte Komposition für Männerchöre. Die Reihe der auf dem Programme aufgeführten lateinischen Gesänge schloß ein Regina cœli, 4 st., von Koenen; eine liebliche, heilige Freude atmende Komposition. Ein ganz eigener Reiz, eine süße Poesie, jedoch weit verschieden von unseren süßlichen, sentimentalen Musikstücken, entströmt dem deutschen Lied zu Ehren der Mutter: „In vollen Jubelchören," 4st., von K. Greith. Zwei andere deutsche Gesänge: „Bittruf zum heil. Joseph" von Diebold und „Aloisiuslied" von Stehle geben uns eine Idee von den Fortschritten, welche die Komponisten des Cäcilienvereins in dieser Art des Volksliedes verwirklicht haben.

Die eigentliche Aufführung war nun zu Ende. Gewiß, der Cäcilienverein hatte Recht, uns bei Gelegenheit seines Jubiläums in goldenen Garben die reiche, übergroße Ernte zu zeigen, die er durch seine Anhänger während eines Vierteljahrhunderts gesammelt hat. Es war aber auch eine Pflicht, dem Herrn diese Früchte beharrlicher Arbeit aufzuopfern und ihm feierlich Dank zu sagen für den Segen, den der Himmel auf diesen Verein ausgegossen hat.

Das allerheiligste Sakrament wurde daher ausgesetzt und begrüßt mit der Strophe: Panis Angelicus aus dem Hymnus: Sacris solemniis. Die Komposition, 5st., ist von Monsignore Schmidt, Generalpräses des Cäcilienvereines, ein feierlicher und wahrer Ausdruck der gesammelten Anbetung, in welche die Anwesenden in diesem Augenblicke versunken sind. Sodann folgt das Te Deum 6st. von Witt. Schon beim Anfange ist man von Bewunderung für dieses großartige Werk ergriffen.' Witt erscheint uns wie ein Riese, welcher den Wogen der Töne und Harmonieen gebietet, wie ein Riese, der den Himmel erstürmen will, um Gott in der nächsten Nähe anzubeten. Gleich den Wogen eines überströmenden Flußes erfüllen die Tonwellen die weiten Schiffe der Kirche. Von Anfang bis zum Ende ist dies Te Deum von unvergleichlicher Größe und Macht. Sei es, daß es des Allerhöchsten Lob singt mit den Chören der Engel und Heiligen: Sanctus, Sanctus, Sanctus; sei es, daß es demütig um göttlichen Beistand fleht: Quæsumus, tuis famulis subveni, Witt kennt keine Schwäche, er steigt nicht herab, er hält sich aufrecht, erhebt sich immer, um endlich in einen unerfaßlichen Jubeltriumph auszubrechen. Non confundar, der mächtigste Ausdruck unerschütterlicher Hoffnung auf Gott.

Diesem kolossalen, prachtvollen Werke folgt ein imposantes, majestätisches Tantum ergo, 4st. — Genitori, 8st. von Mitterer — und nach dem Segen mit dem Allerheiligsten verlassen die Zuhörer die Kirche, bewegt bis ins Innerste der Seele, entzückt von Bewunderung, das Herz übervoll von Freude und Dank, vor allem zu Gott, dann zu denen, welche dieses unvergeßliche Fest geleitet haben. Unter dem Einfluß dieser Ergriffenheit und Rührung denken wir unwillkürlich an Belgien, und wir hegen den Wunsch, es möge der Tag nahe sein, wo wir in der Kathedrale von Lüttich und in den anderen Kathedralen des Landes denselben Triumphgesang, dasselbe Te Deum hören auf den Ruinen der schlechten Kirchenmusik.

[1]) Eine kleine Aenderung in der Anpassung des Textes (beim Worte nobis) wäre notwendig: Das bis, bis, bis (die letzte Silbe des Wortes nobis) nach einander von den einzelnen Stimmen gesungen, macht einen schlechten Eindruck.



Referate und Kritiken.

1. Brambach, Wilhelm, Gregorianisch. Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregorianischen Gesanges. Leipzig, Verlag von M. Spirgatis. 1895. 8°. 32 S. (Auch unter dem Titel: Sammlung bibliothekwissenschaftlicher Arbeiten. Herausgegeben von Karl Dziatzko. 7. Heft.)

Als ich im Jahrgange 1892 des „Kirchenmusikalischen Jahrbuches“ die neueste Litteratur über die Streitfrage, wer der „Urheber des gregorianischen Chorals“ sei, besprach, gab ich gelegentlich dem Bedauern Ausdruck, daß Gevaert, welcher die interessante Frage aufs neue zur Erörterung gestellt hatte, sich streng auf das Antiphonar beschränkte und von einer Heranziehung des Sakramentars völlig absah, während doch auf letzterem Wege sich leichter Sicherheit gewinnen lasse.

Einer der tüchtigsten Kenner der kirchlichen Musik wie der liturgischen Bücher des Mittelalters, Oberbibliothekar Brambach in Karlsruhe, hat in oben verzeichnetem Schriftchen diesen Weg eingeschlagen und hofft damit, wie die Ueberschrift andeutet, eine Lösung der Frage erzielt zu haben. Er greift dieselbe ächt bibliothekarisch an: „In Inventaren und Bibliothekverzeichnissen des 9. Jahrhunderts finden sich nebeneinander „missales Gelasiani“ und „m. Gregoriani“, und zwar so, daß die Gregoriani den durch Karl aus Rom eingeführten neuen Typus des Missale, bezw. Sakramentars, die Gelasiani den bis dahin üblichen alten Typus darstellen. Ersterer bringt allmählich durch, letzterer tritt zurück und verschwindet endlich bis auf wenige noch erhaltene Handschriften, jedoch nicht ohne daß der gregorianische Typus aus dem Materiale des älteren ansehnliche Bereicherungen erfahren hat.

Mit dem Verschwinden des Gelasianum aus der Praxis verliert der Ausdruck „gregorianisch“ seinen bisherigen Gegensatz. Er wird aber für die liturgischen Bücher, denen er einmal anhaftete, beibehalten[1]) und gewinnt mit der allmähligen Entwickelung der polyphonen Musik jenen besonderen musikgeschichtlichen Sinn, der ihm heute gegenüber der „Kunst- und Weltmusik“ innewohnt.

Die Frage spitzt sich nun darauf zu, von welchem Gregor unter den drei Päpsten dieses Namens, welche in Betracht kommen können (Gregor I., 590—604; II., 715—731; III., 731—741), ist das vielberufene Wort „gregorianisch“ herzuleiten? Mit Recht betont der Verfasser, daß es vergebliche Mühe sei, auf rein innere musikalisch-ästhetische Kritiken hin die Frage entscheiden zu wollen, wie das beispielsweise Gevaert versucht hat. Den richtigen Weg zeigt vielmehr die Geschichte der liturgischen Bücher; denn offenbar kommt nur jener Gregor in Betracht, dessen Sakramentar samt dem dazu passenden Antiphonar unter Karl dem Großen eingeführt wurde. Dies aber war, wie der Verfasser auf Grund der vita des Johannes Diaconus, sowie der Besonderheiten des Gregorianums (Einteiligkeit, enge Beziehung zum römischen Stationswesen) zeigt, Gregor I., der nach Brambachs beachtenswerter Vermutung vielleicht selbst seinem Antiphonar den von seinem Biographen gebrauchten bescheidenen Namen eines „antiphonarius cento“ gab.

Ich kann diesem Gesamtergebnisse nur zustimmen, wenn auch manche Behauptungen und Beweisgründe im einzelnen nicht jene Sicherheit besitzen, mit welcher sie der Verfasser, vielleicht oft nur infolge der Kürze, deren er sich befleißt, ausspricht. Eines aber wird dem verehrten Verfasser nicht entgangen sein, daß sich nämlich seine Beweisführung nur auf das Meßantiphonar bezieht. Wie steht es aber mit den Gesängen des Offiziums? Auf diese Frage kann ich natürlich hier nicht eingehen. Nur darauf sei hingewiesen, daß die Responsorien und Antiphonen des Breviers im fränkischen Reiche eine tiefgreifende textliche Umgestaltung und teilweise Neuschaffung erfuhren, die unmöglich ohne Einfluß auf die Gestalt der Melodieen geblieben sein kann. Uebrigens blieb auch das Meßantiphonar von ähnlichen Einwirkungen nicht völlig unberührt, und so wird wohl die Lösung der einschlägigen Streitfragen dahin gehen müssen: Unsere Liturgie und unser liturgischer Gesang fußen auf der Grundlage, die ein Gregor ihnen gab, und dieser Gregor ist der erste des Namens; aber wir besitzen beides, Gesang und Liturgie, in der Prägung, welche ihnen das liturgisch überaus rege karolingische Zeitalter verlieh.

Ich darf diese Anzeige nicht schließen, ohne die Leser, denen ich das Studium des interessanten Schriftchens empfehle, noch besonders auf den Anhang aufmerksam gemacht zu haben, in welchem der Verfasser aus dem Vollen seiner musikgeschichtlichen Kenntnisse schöpfend eine knappe und klare Darstellung der musikalischen Praxis und Theorie im Zeitalter Gregor des Großen gibt, soweit die spärlich fließenden Quellen dies erlauben.

Eichstätt. **Dr. Adalbert Ebner.**

[1]) Vgl. die interessante Stelle bei **Amalarius**, De div. off., l. III., c. 40 (**Migne**, Patr. Lat. CV., 1158), wo der „**missalis, qui vocatur Gregorialis et antiphonarius**“ den „**antiqui libri missalium et lectionariorum**“ gegenübergestellt wird.



2. Gesamt-Ausgabe der Werke von Giov. Pierluigi da Palestrina.

Dieselbe umfaßt bis jetzt 32 Bände in fortlaufender Reihe. Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig. Subskriptionspreis für den brosch. Band 10 Mk., geb. 12 Mk., in feinstem Einband 14 Mk.

I. 1. Buch der Motetten (27 zu 5, 12 zu 6, 3 zu 7 Stimmen).
II. 2. „ „ „ (22 zu 5, 15 zu 6, 7 zu 8 Stimmen).
III. 3. „ „ „ (28 zu 5, 10 zu 6, 6 zu 8 Stimmen).
IV. 4. „ „ „ (50 zu 5 Stimmen).
V. 1. und 2. Buch der 4stimm. Motetten (64 Nummern).
VI. Unedierte Motetten (2 zu 5, 9 zu 6, 25 zu 8 Stimmen).
VII. „ „ (8 zu 4, 2 zu 6, 22 zu 12 Stimmen).
VIII. Hymnenband (45 zu 4 Stimmen).
IX. 1. und 2. Buch der 5stimm. Offertorien (68 Nummern).
X. 1. Buch der Messen (4 zu 4, 3 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XI. 2. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XII. 3. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIII. 4. „ „ „ (4 zu 4, 3 zu 5 Stimmen).
XIV. 5. „ „ „ (4 zu 4, 2 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XV. 6. „ „ „ (4 zu 4, 1 zu 5, 1 zu 6 Stimmen).
XVI. 7. „ „ „ (3 zu 4, 2 zu 5 Stimmen).
XVII. 8. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XVIII. 9. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XIX. 10. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XX. 11. „ „ „ (1 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXI. 12. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXII. 13. „ „ „ (4 zu 8 Stimmen).
XXIII. 14. „ „ „ (2 zu 4, 2 zu 5, 2 zu 6 Stimmen).
XXIV. 15. „ „ „ (1 zu 4, 2 zu 5, 3 zu 6 Stimmen).
XXV. 4 Bücher Lamentationen zu 4 bis 6 Stimmen.
XXVI. 3 Bücher Litaneien und Anhang dreichöriger Motetten.
XXVII. 2 Bücher Magnifikat (35 Nummern).
XXVIII. 3 Bücher weltliche Madrigale mit italien. Text (2 zu 3, 61 zu 4, 3 zu 5, 1 zu 6 Stimmen.
XXIX. 2 Bücher 5stimm. geistlicher Madrigale mit italien. Text. (56 Nummern.)
XXX. 1. Nachtrag aus gedruckten und ungedruckten Quellen. 12 italienische Madrigale zu 4 und 5 Stimmen; ferner latein. Gesänge: 2 zu 3, 10 zu 4, 5 zu 8 Stimmen und der Rest opera dubia zu 3, 4 und 8 Stimmen aus dem Archiv von St. Peter zu Rom. Darunter auch unvollständige Werke.
XXXI. 2. Nachtrag aus ungedruckten Quellen, bezw. der sixtin. Kapelle, der vatikan. Bibliothek und dem Archiv von St. Johann im Lateran mit Autograph des O crux ave und Popule meus von Palestrina. Unter den 4—6 stimm. Werken befinden sich auch 11 textlose Exerzitien über die Tonleiter, sowie 14 zweifelhafte Werke Pierluigis zu 4, 5 und 6 Stimmen.
XXXII. 3. Nachtrag zur Ges.-Ausg. enthält die bisher ungedruckten Werke aus dem Archiv von St. Maria Maggiore, aus der Bibl. Altempsiana zu Rom und verschiedenen Bibliotheken Italiens und Deutschlands. Als „Opera dubia“ wurden die 27 vierstimmigen Responsorien der Charwoche, die textlosen Ricercari über die 8 Kirchentöne u. a. aufgenommen.

Der letzte XXXIII. Band ist wohl größtenteils vorbereitet und im Manuskripte zur Hälfte vollendet. Einige schwierige und zeitraubende Details jedoch, sowie die Lösung mehrerer Zweifel und Ergänzung unvollständiger Notizen ließ den Red. noch immer zögern, den Schlußstein für die Ges.-Ausgabe der Werke Palestrinas einzusetzen. In den aufgeführten 32 Bänden ist wenigstens der musikalische Teil der Gesamtausgabe vollendet, und die Redaktion kann zu den oben mitgeteilten Preisen jederzeit Subskription für das ganze Werk oder auch bei Bezug in Terminen (bezw. Raten) entgegennehmen. Einzelne aus den 32 Bänden der Ges.-Ausg. jedoch können nicht zu dem Vorzugspreis des vollständigen Abonnements, sondern nur à 15 Mk. per Band (geb. 17 Mk. ꝛc.) bezogen werden.

Stimmenausgaben im Violinschlüssel mit Atem- und Absatzzeichen sind bis heute von drei 6stimm. Messen erschienen, nämlich: Ecce ego Joannes, Tu es Petrus und Missa Papae Marcelli (jede Stimme in beliebiger Anzahl à 30 Pf.) Von den zwei letztgenannten Messen wurden auch die Partituren, mit Vorbemerkungen des Unterzeichneten, jedoch unter Beibehaltung der alten Schlüssel, aus der Ges.-Ausg. einzeln abgedruckt (Preis à 3 Mk.).



3. Die Firma Breitkopf und Härtel in Leipzig faßte im Jubeljahr der beiden Altmeister kirchlicher und weltlicher Tonkunst im 16. Jahrh. den großartigen Plan, der Gesamt-Ausgabe von Palestrinas Werken auch eine solche von Orlando di Lasso folgen zu lassen. In dem zu Pfingsten 1894 edierten Prospekt heißt es u. a.:

„Palestrina und Lasso, die beiden Kirchenväter der Musik im 16. Jahrhunderte, sind in demselben Jahre 1594 aus dem Leben abgerufen worden. Die musikalischen Werke des großen Italieners lagen am 300. Jahrestage seines Scheidens, am 2. Februar 1894, in kritischer Partiturausgabe fertig vor, nachdem wir volle 30 Jahre uns mit Hingebung dieser Aufgabe gewidmet hatten. Der andere große Meister, Orlando di Lasso, der, auf deutschem Reichsboden, zu Bergen im Hennegau geboren, nach seinen Wanderjahren vom Jahre 1557 bis zu seinem Tode durch die Fürsorge der kunstsinnigen Herzöge zu Bayern Deutschland angehört hat, ermangelt noch einer würdigen Ausgabe seiner Werke.

Es erscheint uns als Pflicht, vor der 300. Wiederkehr von Rolands Todestage, dem 14. Juni 1594, die Ausgabe seiner Werke zu beginnen und so unmittelbar an die Werke Palestrinas die seines ebenbürtigen Genossen Lassus anzureihen. Wir kündigen deshalb hiermit eine

Gesamt-Ausgabe der Werke von Orlando di Lasso

an, die wir mindestens in der gleichen Zeit wie zuvor die Werke Palestrinas durchführen werden.

Die Herausgabe haben die Herren Dr. Fr. X. Haberl und Dr. Ad. Sandberger übernommen und in langjähriger Vorbereitungszeit bereits so weit gefördert, daß jedes Jahr wenigstens zwei Bände im Umfange von etwa 40 Bogen zur Ausgabe gelangen werden, die beiden ersten Bände, mit dem Magnum opus musicum, dem größten Motettenschatze der Welt, und den fünfstimmigen Madrigalen beginnend, gegen Anfang August d. J., Probehefte schon zum 300jährigen Erinnerungstage.

Wir rechnen darauf, daß keiner, der des römischen Meisters Werke erworben hat, sich dem gleichzeitig in Deutschland wirkenden großen Meister versagen werde, denn nur mit werkthätiger Unterstützung aller Verehrer ernster Musik ist es uns möglich, diese schwerste aller bisherigen Unternehmungen durchzuführen. Gerade jetzt, wo die Werke der großen Kirchenkomponisten Palestrina, Schütz, Bach und Händel ihrem Abschlusse entgegengehen, rechnen wir auf lebhafte Beteiligung seitens der Musikverehrer und der Kirchenchöre, die sich hoffentlich bald der Weisen dieses großen niederdeutschen Meisters bemächtigen werden.

Der Preis für jeden Partiturband ist auf 15 Mark gestellt, für Exemplare im Originalbande 2 Mark mehr. Bestellungen auf die Gesamtausgabe der Werke des Orlando di Lasso nehmen alle Buch- und Musikalienhandlungen, sowie die Verlagshandlung entgegen; auf Wunsch werden die beiden ersten Bände mit Prospekt und Subskriptionsschein sofort nach Erscheinen zur Einsicht vorgelegt."

Der 1. Band dieser Ges.-Ausg. war bei der 14. General-Versammlung des deutschen Cäcilien-Vereins zu Regensburg am 8. und 9. August bereits vollendet und trägt den Titel: Magnum Opus musicum von Orlando di Lasso. Lateinische Gesänge für 2 bis 10 und für 12 Stimmen. In Partitur gebracht von Karl Proske, kritisch durchgesehen und redigiert von Dr. Fr. X. Haberl. Teil 1. Für 2, 3 und 4 Stimmen. Druck und Verlag von **Breitkopf und Härtel in Leipzig.**

Dem Bande ist eine Heliogravüre vom Portrait des Orlando Lasso mit seinem Namensautograph und ein Vorwort von 24 Seiten, das auch die Charakteristik Dr. Karl Proskes über die einzelnen Nummern des Magnum Opus enthält, beigegeben. Er bringt auf 161 Folioseiten die ersten 90, mit Zählung einzelner Teile 117 Nummern der Ausgabe von 1604 nebst Originaltitel und Vorwort der Söhne Orlandos.

Die verehrl. Leser des Kirchenm. Jahrb. wollen im Cäc.-Kal. 1882, S. VII. des Vorwortes nachlesen, was damals schon projektiert war und seit dieser Zeit immer wieder angeregt wurde, und sie werden sich mit der Redaktion freuen, daß auch dieser Plan endlich zur Ausführung gelangen kann. Die Verlagshandlung hielt an ihrem schon vor 15 Jahren gegebenen Versprechen fest, denjenigen Subskribenten, welche sich beim Redakteur des Magn. op. mus. und Kirchenm. Jahrb., sowie seit 1889 Redakteurs der Mus. sacra des † Dr. Fr. Witt, zur Abnahme des Werkes verpflichten, den auch für die Ges.-Ausg. der Werke Palestrinas geltenden Subskriptionspreis à 10 Mk. für das ungeb., 12 Mk. für das geb., und 14 Mk. für Extra-Einband zu gewähren. Deshalb lade ich zur Subskription des Magn. Op. mus., dessen 1. Teil bereits erschienen ist, und von dem der 2. Teil im Februar 1895 versendet werden wird, unter den oben angegebenen Bedingungen ein, jedoch mit der Bemerkung, daß diese Vorzugspreise nur gegen Baarzahlung und Porto-Entschädigung von seiten der verehrl. Herren Subskribenten gewährt werden können.

Im Dezember 1894 erschien auch der 2. Bd. der Ges.-Ausg. von Orlandos Werken, der das 1. (1555) und 2. (1559) gedruckte Buch der 5stimm. italien. Madrigale Orlando's in Partitur-Ausgabe (146 Seiten) mit einem Vorwort von 28 Seiten des Herrn Dr. Ad. Sandberger enthält. Diejenigen Persönlichkeiten, welche sich auch für die weltlichen Werke Orlandos interessieren, wollen sich mit der Firma Breitkopf und Härtel zu Leipzig oder einer anderen Buchhandlung ins Benehmen setzen.



4. Das **Palestrina-Orlando-Centenarium** hat in und außer Deutschland zahlreiche Aufsätze und Artikel in politischen, wissenschaftlichen und musikalischen Zeitschriften veranlaßt, die größtenteils im Jahrgang 1894 der Regensburger Musica sacra angekündigt und besprochen wurden, und auch hier S. 2 von Dr. Ant. Walter zusammengestellt sind. Ueber Palestrina ist im Oktoberhefte der „Revue des deux mondes" (125. B., 4. Lief., S. 843—871) ein trefflicher Artikel aus der gewandten Feder von Camille Bellaigue abgedruckt, dessen Inhalt die erfreuliche Thatsache bestätiget, daß von dieser angesehenen französischen Revue die aus Deutschland kommenden Resultate neuerer Forschung nicht nur gekannt, sondern auch uneingeschränkt benützt und gewürdigt sind.

Ueber vier Spezialwerke, den großen Niederländer Orlando di Lasso betreffend, die im Jubeljahre das Tageslicht erblickten, muß die Redaktion eingehender sich äußern.

a) „Roland de Lassus, sa vie et ses oeuvres par Jules Declève, illustrations de Louis Greuse" ist die Festschrift betitelt, welche auf Kosten der société des sciences etc. im Hennegau hergestellt wurde, bei Leopold Loret in Mons in glänzender typographischer Ausstattung erschienen und auf 242 Seiten in Großoctav mit 13 Illustrationen geschmückt ist.

Im Jahrb. 1894 bemerkte die Redaktion S. 86: „Originalstudien werden seit Monaten aus dem Hennegau und von Dr. Sandberger in München in Aussicht gestellt. Sie sollen mit Freude begrüßt werden, besonders da die Jugendgeschichte Orlandos noch sehr unaufgeklärt und widerspruchsvoll ist."

Diese Freude jedoch mußte der bittersten Enttäuschung Platz machen. Noch niemals ist dem Schreiber dieser Zeilen ein so verfehltes und fehlerhaftes Buch in so glänzendem Gewande vor Augen gekommen. Die Feder entfällt seinen Fingern; — er läßt daher einen Musikgelehrten, der von Geschichte, Bibliographie, Philologie, Musik und Logik viel versteht, ein offenes Urteil auszusprechen wagt und es zu begründen weiß, über diese „Festschrift" sich äußern. Dr. Max Seiffert schrieb in Nr. 24, S. 385 der „Allg. Musik-Zeitung" (Charlottenburg—Berlin, 1894, Red. Otto Leßmann) u. a: „Hinter Declèves Purpur und köstlicher Leinwand" stecken nicht gar viele Forschertugenden . . . Declève lebt in einem Lande, das hervorragende Musikgelehrte, wie Gevaert und van der Straeten zu den Seinen zählt. Daß er in ihren Kreisen die Pfade philologisch-exacter, historisch-ästhetischer Forschung zu wandeln gelernt habe, verrät sich im Buche kaum. Er hat so eine saloppe Art, auf Quellen zu verweisen, ohne die Argumentation selbst in die Hand zu nehmen. . . . Nur wo andere bereits tiefer greifende Quellenstudien betrieben haben, da weiß auch Declève zu erzählen. . . . Dann kommen Nebenschilderungen, die bei manchem vielleicht den Eindruck des Gelehrsamen hervorrufen, die jedoch nichts anderes als wässerige Compilation und bequeme, unselbständige Zusammenfassung bedeuten. . . . Declèves Buch wird seinen Zweck einer Festschrift erfüllen. Es bietet einem Kreis von Lesern, die mit vielsagenden, aber nichtsbedeutenden Worten unterhalten sein wollen, eine ungezwungene Lektüre alles dessen, was der Verfasser über Orlando in der Litteratur[1]) hat auffinden können. Nicht lange aber wird es dauern, daß das Buch als gänzlich unnötig und überflüssig in die Hölle der Vergessenheit überantwortet werden wird. All der äußere Putz kann doch der inneren Hohlheit nicht den Stempel eines wissenschaftlichen Quellenwerkes aufdrücken."[2])

Zwei Punkte sind es jedoch, die aus Declève als historisch sicher für die Biographie Orlandos festgehalten werden können, deren Konstatierung aber das Verdienst von Emil Gachet (1851) und Leop. Devillers (1893) ist:

1) S. 3 bemerkt Declève: „Le cas de Roland de Lassus provient de la terminaison soi-disant latine. Mais de Lassus est un nom français et wallon. Lassus signifie tout simplement là sus, là dessus, là haut, et ce n'est que par plaisanterie, que Roland a parfois traduit son nom par fatigué, lassé, ennuyé (lassus)." Der Name Lattre, den Orlando niemals gebraucht hat, stammt aus späterer Zeit und wurde erst in Mons selbst erdichtet; die

---

[1]) Nicht einmal dieses zweifelhafte Lob kann Hrn. Declève zugestanden werden, denn er hat beispielsweise Eitners chronologisches Verzeichnis der Werke Orlandos auf S. 236 des Kapitels Bibliographie aufgeführt, benützt aber Fétis; die Bibliogr. der Sammelwerke von R. Eitner und Vogels Bibliothek kennt er nicht und gibt überhaupt in Auswahl, Ordnung und Titelbezeichnung das schwärzeste Zeugnis eines unglaublichen Dilettantismus. F. X. H.

[2]) Beim Hinweis auf die Briefe Orlandos an Wilhelm, welche 1891, S. 100 folgende des Kirchenmus. Jahrb. im Auszuge zum erstenmale mitgeteilt sind und von Declève „mit Wohlbehagen breit" benützt werden, fügt Seiffert die Vermutung bei, ob einer der Begleiter Orlandos (Joan Pietro), auf der Reise nach Italien (1574) nicht etwa Jan Pieters Sweelink gewesen sei. Er meint, „die genannten Stellen der Orlando-Briefe könnten erklären, wann und warum (Sweelink) nach Venedig ging." Ich kann dem gelehrten und verdienstvollen Herausgeber von Scheidts Orgelsätzen und des Artikels in Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft 1891, S. 198 die Versicherung geben, daß die Briefe nicht gestatten, hinter dem „Jo. Pietro" den bekannten „Sweelink" zu vermuten. Ich halte ihn vielmehr für den herzoglichen Reisemarschall, da er im Briefe aus Trient an erster Stelle genannt und im Briefe aus Mantua als „Signor" bezeichnet ist, dem ein eigener Brief des Herzogs eingehändigt wird; s. auch S. 83 der lettres de Rol. de Lassus, die van der Straeten publiziert hat. Der junge Sweelink war aber 1574 erst 12 Jahre alt. Die Vermutung jedoch, daß Sweelink den Orlando persönlich kennen gelernt, vielleicht auch vorübergehend in München geweilt hat, ist nicht kühner als jene von Dr. Sandberger, Orlando habe in Mailand den Mathias Hermann Werrecorensis zum Lehrer gehabt.

Nachweise S. 3—10 sind sehr dankenswert. Damit ist auch die Frage berührt, ob der Vater Orlandos „Falschmünzer" gewesen sei, und ob der junge Orlando aus Scham den Namen Lattre in Lasso umgewandelt und die Heimat verlassen habe.

2) Seite 213 ist der Bericht des Archivars Leopold Devillers an den Magistrat zu Mons (vom 14. Aug. 1893) abgedruckt, aus dem hervorgeht, daß Vinchant und nach ihm Delmotte (deutsche Bearbeitung von Dehn) und Ad. Mathieu den Namen Lattre fälschlich angeführt haben, und daß die Kriminalakten der Stadt Mons keinen Falschmünzerprozeß aus der Zeit von 1540 circa aufweisen, wohl aber vom 14. Febr. 1551 (Wortlaut S. 222—225), in welchen ein „Jehan de Lassus aliàs le prescheur" verwickelt war.

Ob dieser „Prediger" mit Orlando — denn der Familienname de Lassus war sehr verbreitet — in verwandtschaftlichen Beziehungen stand, läßt sich nicht erweisen. Sicher aber muß die Fabel von der Namensänderung „Lattre" in Lassus (Lasso) fallen gelassen werden.[1])

b) „Beiträge zur Geschichte der bayer. Hofkapelle unter **Orlando di Lasso.** In 3 Büchern. Erstes Buch. Mit 4 Abbildungen. Von Dr. Adolf Sandberger, Konservator der musikal. Abt. der kgl. bayer. Hof- und Staatsbibl. zu München. Leipzig. Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel. 1894.

Dieses erste Buch (ein Heft von 119 Seiten) versucht unter fleißiger Benützung des zugänglichen Materials im I. Kapitel die Hof-Musik der Wittelsbacher bis zum Eintreffen des Orlando di Lasso in München 1556, im II. Kapitel die Schicksale und Umgebung Orlando di Lassos in der Zeit von 1530 (1532)—1556 zu schildern. Die Studie ist dem Landsmanne Orlandos, dem Tonkünstler und Musikgelehrten Fr. Aug. Gevaert gewidmet. Im Vorwort motiviert der Autor ganz richtig die Wahl des Titels; „Beiträge" müssen vorerst gesammelt werden, ehe eine specielle Orlandobiographie abgefaßt werden kann. Auch muß, so setzt die Red. des Jahrbuches ergänzend bei, das musikalische Material vorliegen, ehe eine kritische, geschichtlich-ästhetische Würdigung der Werke des großen niederländischen Meisters versucht werden darf. „Ueberarbeitung" wird als Grund der verzögerten Herausgabe von Sandbergers „Vorgeschichte" angegeben; das Vorwort ist aus „Ambach am Starnbergersee" vom 19. Aug. 1893 datiert, die Studie selbst erschien jedoch erst im Frühjahr 1894; das versprochene 2. Buch fehlt bis heute noch. Bis Seite X werden die Hilfsquellen aufgezählt, auf 2 Seiten beschäftigt sich nun der junge Gelehrte, welcher zum erstenmal mit einer musikgeschichtlichen, archivalisch-bibliographischen Arbeit in die Oeffentlichkeit tritt, mit ähnl. Publikationen der Red. des kirchenmus. Jahrb. und zwar mit jener Leidenschaft, die mit Eifer sucht, was Leiden schafft.[2]) Von all den gerügten „Eilfertigkeiten" ist nur ein einziger Fehler der „im Interesse der Wissenschaft" von H. Sandberger „bedauerten" Publikation im Jahrb. 1891 und 1893 von mir zugegeben und auch in Musica sacra (noch vor Empfang des 1. Buches von Dr. S.) öffentlich einbekannt worden, der Fehler nämlich, daß Wilhelm V. 1597 gestorben sei.[3])

Was aber das S. XI gestellte Verlangen betrifft, die Excerpte meines unvergeßlichen Freundes Jul. Jos. Maier vor der Publikation mit den Originalien zu vergleichen, so war ich der Mühe enthoben, denn der „mit fast unfehlbarer Genauigkeit" arbeitende Amtsvorgänger des H. Dr. Sandberger hat das selbst aufs fleißigste besorgt.[4])

---

[1]) Auch daß dieser Jehan de Lassus der Vater Orlandos gewesen sei, darf man zurückweisen, da Sam. Quickelberg ausdrücklich betont, Orlando habe ehrbare Eltern (diligenti honestorum parentum cura) gehabt und sei wegen Krankheit derselben (ob morbos parentum) aus Italien nach der Heimat gerufen worden, habe sie jedoch (serius adventans) nicht mehr am Leben getroffen. Der Falschmünzer Jehan ist im Febr. 1551 nicht nur körperlich bestraft, sondern mit seinen zwei anderen Komplizen für immer des Landes verwiesen worden, Orlando aber kehrte Ende 1554 aus Rom zurück (siehe kirchenm. Jahrb. 1891, S. 98). Devillers bemerkt noch, daß die Familie de Lassus seit dem 14. Jahrh. in Mons existierte und ein Isabeau de Lassus 1365 in der Straße „Gerlande" wohnte.

[2]) Wenn S. von „bedenklichen Eilfertigkeiten des Herausgebers" spricht, so könnten ihm die viel schlimmeren „Eilfertigkeiten" seiner eigenen Arbeit vorgehalten werden. Aus persönlicher Gereiztheit soll man niemals ein Urteil fällen! Oder hat Herrn S. das Urteil Eitners in „Monatshefte" 1893, S. 16, daß die Publikationen des Jahrb. „vortreffliches und unfehlbares Material" enthalten, so in Harnisch gebracht?

[3]) Für Orlando war er auch todt, denn er dankte 1598 ab, zog sich in die Einsamkeit zurück und starb 1626. Dr. S. sah sich genötigt, seiner Arbeit einen Zettel mit „Druckfehler (?) — Verbesserung" (?) beilegen zu lassen, laut welchem fünfmal das 15. Jahrh. statt des 16. Jahrh., S. 62 das Jahr 1520 in 1620, S. 65 sogar 1795 statt 1595 korrigiert werden muß. Auch die Citate S. 114, 1. Anmerk. sind falsch, die nützlichen Hinweise auf Namen, die später vorkommen, oder früher genannt worden sind, fehlen, z. B. S. 9 bei „Maister Paulsn", S. 33 an 4, S. 34 an 2, S. 35 an 3, S. 39 an 2 Stellen; S. 32 mußte 4. Zeile das Jahr 1550 beigefügt werden, der bekannte Name van der Straeten ist regelmäßig falsch (Straaten) geschrieben. So wäre also der fatale Fehler vom Todesjahre Wilhelm V. ziemlich oft gerächt, und auch Dr. Sandbergers Material ist nicht „unfehlbar" und könnte der „Eilfertigkeiten" angeklagt werden!

[4]) Siehe übrigens die merkwürdigen Mitteilungen in Eitners Monatsh. für Mus.-Gesch. 1894, S. 43. — Das Ausrufzeichen (!) nach Orlanda im ersten Brief von 1572 (Jahrb. 1891, S. 100) stammt nicht von



Was nun die Forschungsresultate in Dr. S. Schrift enthält, so lassen sie gerade die springenden Punkte über Orlandos Jugendzeit fast im alten Dunkel. Man hätte gerne die „horizontale“ und „vertikale“ Musik-Empfindungsweise der Niederländer, beziehungsweise Italiener, „die geburtshilfliche Assistenz des Konrad Celtes“, sowie die „interessante“ — übrigens schon längst (s. Ambros, Mus.-Gesch., 3. B., 3. Aufl., S. 415) bekannte — Nachricht, daß Ludwig Senfl „thatsächlich verheirathet war“, in Kauf gegeben, wenn man gewiß wäre, ob Orlando 1530 oder 1532 geboren ist.

Die Argumentationen S. über das richtige Geburtsdatum O. von S. 66—74 sind gewiß sehr fleißig, wenn auch nicht erschöpfend zusammengestellt, daher ist der Schluß um so merkwürdiger: „Nach des Verfassers persönlicher Meinung ist O. 1530 geboren.“ Im Jahrbuch ist stets bemerkt und bewiesen worden, aus dem Grabdenkmal und dem Stiche Sadelers, der am bayer. Hofe neben Orlando lebte und 1595, also ein Jahr nach dem Tode seines Landsmannes gestorben ist, daß Lasso 62 Jahre alt wurde, also 1532 geboren ist. Wenn Delmotte von Dr. S. (S. 75) „wegen seines blinden Vertrauens zu Vinchant“ getadelt wird, so ist dem Verfasser entgegenzuhalten, daß er „wegen seines blinden Vertrauens zu Quickelberg“ zu keinem festen Resultate gelangen konnte. Dieses krampfhafte Festhalten an den Mitteilungen von Quickelberg hat den H. Verfasser auch zu Nachforschungen über den Aufenthalt Orlandos in Mailand, Neapel, Palermo, Rom geführt, die „leider“ für Orlando resultatlos geblieben sind. Die Ursache der Mißerfolge scheint jedoch in der etwas naiven Form zu liegen, in der die Nachforschungen angestellt wurden. Man schrieb Briefe an den Herrn Archivar oder Bibliothekar A. B. C. und erhielt die höfliche, bedauernde Mitteilung, „daß die sorgfältigsten Nachforschungen gepflogen worden seien, daß sich aber nichts auf die gestellten Fragen bezügliches vorgefunden habe“ u. s. w.

Der Redakt. des kirchenmus. Jahrb., Herausgeber der Werke Palestrinas und der drei Hefte „Bausteine für Musikgesch.“ glaubt über den Modus, archival. Studien zu machen, einige Erfahrung zu besitzen und bekennt unumwunden, daß man auf die geschilderte Weise wohl viele artige Briefe sammeln, aber eine nennenswerte Ausbeute nicht erhalten kann; die persönliche Thätigkeit, das zähe und zielbewußte Forschen, Suchen, Arbeiten — oft Monate lang — führt ganz allein zum Ziele.

Da übrigens eine umfangreichere Untersuchung und Prüfung der von Dr. S. auf den 119 S. der „Beiträge“ dargebotenen Nachrichten erst nach Vollendung der ganzen Arbeit vorgenommen werden will, so begnügt sich Referent mit der allgemeinen Versicherung, daß die Studie von Dr. S. aufs beste empfohlen werden kann und viel nützliches, neues und wichtiges Material für die Musikgeschichte des 16. Jahrh. und für Orlando speziell enthält.[1]) Dem Urteil und den Bemerkungen von Dr. M. Seiffert auf S. 332 und 375 der „Allg. Musik-Zeitung“ stimmt der Unterzeichnete, besonders beim Vergleiche mit dem Buche von Declève, rückhaltlos bei.

mir, sondern von J. Maier! Die Kopieen, deren reiches Material Karl Walter im Jahrg. 1893—95 des Jahrb. herausgegeben hat, sind ebenfalls von J. M. collationiert worden! Wir werden ruhig weiterfahren, ohne uns um die Ruderschläge des H. Dr. S. zu kümmern; unsere Publikationen wollen ja auch nur „Beiträge“ sein, wie Dr. S. Buch.

[1]) Solch' archivalische Arbeiten gleichen der Thätigkeit im Bergwerk. Die Knappen klettern und klopfen viel und lange vergeblich, um das edle Metall zu finden. Manchmal gleitet der eine oder andere aus, ohne wesentliche Verletzungen davonzutragen. Wenn nun ein solcher Knappe zum erstenmal in den Schacht fährt und sich anschickt zu arbeiten und Material zu fördern, kann es vorkommen, daß er Arbeitsgenossen — ich wage nicht zu sagen „Kollegen“ — straucheln sieht. Welchen Eindruck muß es auf dieselben machen, wenn sie vom Neuling scharf angerufen oder verhöhnt werden? — Wenn nicht böswillige Tendenz, sondern nur menschlicher Irrtum Ursache eines Versehens war, so pflegte man bisher in den Kreisen der Historiker zu sagen und zu schreiben: X. hat fälschlich notiert, Y. ist im Irrtum, Z. muß dahin verbessert werden u. s. w. Das haben sich Fétis, Ambros, vander Straeten, Todte und Lebende sagen lassen und dankten dafür, weil der Sache durch gegenseitige Hilfe und gemeinsame redliche Arbeit gedient wird. Darum haben die Ausdrücke des Dr. S.: „Ob wohl Jul. Maier's Material unter Haberls Redaktion die vorliegende Physiognomie erhielt?“ — „H. mußte sich in die Materie hineinarbeiten, die einschlägige Litteratur kennen lernen.“ — „Die Publikationen (des Jahrb.) über O. enthalten bedenkliche Eilfertigkeiten des Herausgebers“ — „eine derartige Publikation ist im Interesse der Wissenschaft zu bedauern“ — rein persönliche Beleidigungen! Nicht etwa als ob ich meine „Arbeiten“ für „unfehlbar“ hielte; sie können es ihrem Charakter nach so wenig sein, wie die von Fétis, Ambros, Coussemaker, Eitner, Vogel und Sandberger, sondern die brüske, unerhörte Form des Angriffes — über die der edle Lehrer Dr. S., der † Phil. Spitta, seinen tiefsten Abscheu ausgesprochen haben würde — ist es, gegen die ich im Namen der guten Sitte hiemit öffentlich protestiere. Wie sehr der † Jul. Maier in seiner Stellung an der kgl. Hof- und Staatsbibliothek, in litterarischen und conventionellen Tugenden, in Bescheidenheit und Entgegenkommen, in fast ängstlicher Genauigkeit sich auszeichnete, wird jedem in dankbarer Erinnerung haften, der mit ihm zu verkehren hatte. Ganz neu, und mehr von der komischen Seite aufzufassen ist daher das Vorgehen des Amtsnachfolgers, der sich zum Gnadenspender emporschwingt, indem er S. 1 des Vorwortes zum 1. und 2. Buch der Madrig. (2. Band der Ges.-Ausg. von Orlando) schreibt: „Er habe, mit Annullierung seiner Vorarbeiten im Gebiete des **Magnum opus**, (der Herausgabe dieses Werkes und der Lagrime di s. Pietro durch Dr. F. X. Haberl) — zugestimmt, die genannten Werke entziehen sich damit natürlich seiner Redaktionsthätigkeit.“ — Ist dieser Majestätsentschluß des „Privatdozenten für Geschichte und Theorie der Musik an der



c) Am 14. und 15. Juni wurde in München eine offizielle Orlandofeier veranstaltet[1]) und den Besuchern der Aufführung im Odeon ein **Programmbuch** gratis eingehändigt, zu dem Dr. Sandberger (S. 11—29) „Historische Anmerkungen" verfaßt hat. Dieselben geben weit über den Rahmen des Konzertprogrammes hinaus und sind als treffliche Synopsis des Lebensganges und der kompositorischen Thätigkeit Orlandos sehr schätzenswert. Einzelne ästhetische Ansichten des Verfassers teilt Referent von seinem Standpunkt als Katholik und Priester überhaupt nicht, das kann ihn aber nicht abhalten, dem auch in stilistischer Beziehung gut lesbaren Essai volles Lob zu spenden. Die S. 18 gegebene Ankündigung jedoch, daß „die kostbaren Briefe des Meisters an Wilhelm V. binnen kurzem allgemein im Wortlaut zugänglich sein werden", hat Schreiber dieser Zeilen mit bangem Entsetzen und tiefem Schmerze erfüllt; er hält dieses pietätlose Vorgehen für eine schwere Schädigung des Andenkens von Herzog Wilhelm und Orlando di Lasso — nicht in den Augen der Vernünftigen und Gebildeten, sondern des Janhagels, der damit großen Mißbrauch treiben wird.[2]) Muß doch Dr. S. selbst bekennen, daß in dieser Korrespondenz „die Grenzen von Sitte und Schicklichkeit bedenklich überschritten werden".

d) **Orlando di Lasso.** Ein Lebensbild zum 3. Centenarium seines Todestages (14. Juni 1894) von **Ernst Destouches**, kgl. bayr. Archivrat, Archivar und Chronist der Stadt München. Mit 5 Abbildungen. München. Lentnersche Buchhandlung. (Ernst Stahl jun.)

Das Büchlein von 76 Seiten ist aus sechs Artikeln, die im Februar 1894 in der wissenschaftlichen Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" erschienen sind, entstanden. Wertvoll sind die aus den Münchener Archiven meist im Wortlaut mitgeteilten Urkunden über häusliche und Familienverhältnisse Orlandos, über dessen Hab und Gut, Nachkommen, Schicksale und Verhältnisse derselben. Destouches stützt sich für die Periode vor dem Eintritt Orlandos in herzogliche Dienste noch auf die alten, morsch gewordenen Zeugnisse, läßt den O. z. B. 1520 geboren, in S. Giovanni zu Rom Kapellmeister, bereits 1545 öffentlich kompositorisch thätig sein u. s. w. Man muß jedoch dem Herrn Verfasser für das „Lebensbild" Orlandos dankbar sein; ein „Künstlerbild" wollte er ja nicht schreiben. Als Ergänzung zur Stammtafel der Familie de Lasso und der Notiz Seite 57 wird dem Herrn Verfasser die Thatsache neu und interessant sein, daß der einzige Sohn von Georg Franz de Lasso, dem Ururenkel Orlandos († 5. April 1692), am 25. Dezember 1683 in München geboren und auf den Namen Johann Joseph getauft worden ist, am 18. März 1701 im dortigen Kloster der unbeschuhten Karmeliten als Joannes Casimirus Profeß ablegte und in demselben am 17. April 1748 starb.[3])

5. Hispaniæ Schola Musica Sacra. Opera varia (sæcul. XV, XVI, XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a **Philippo Pedrell.** Vol. I. Christophorus Morales. Barcelona, Juan B^ta^. Pujol y C^a^., Editores. Für Deutschland Breitkopf & Härtel.

Die Besucher der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen, welche 1892 zu Wien stattfand, haben sicher jene Abteilung, in welcher die Einsendungen aus Spanien gesammelt waren, mit großem Interesse besucht. Schreiber dieser Zeilen war aufs höchste erfreut, Spanien, das gerade im 16. Jahrhundert außerordentliche Meister klassischer Vokalmusik aufzuweisen hat, das aber in Bezug auf Publikationen und litterarische Thätigkeit auch in neuerer Zeit kein ernstliches Lebenszeichen von sich gegeben hatte, in den edlen Wettkampf eintreten zu sehen. Am meisten hatte sich Barcelona thätig gezeigt (s. den Katalog, welchen Dr. Rud. Beer über die spanische Abteilung veröffentlicht hat), wenn auch (in Manuskripten und Druckwerken) hervorragendes Material für die Musikgeschichte äußerst mangelhaft vertreten und ziemlich oberflächlich registriert war. Don Ph. Pedrell geht nun zur That über — dafür sei er herzlich bedankt — und legt ein 55 Seiten starkes Notenheft von Kompositionen des Christophoro Morales

k. Universität, Conservators der musikalischen Abteilung der kgl. b. Hof- und Staatsbibliothek zu München" (S. XXVIII.) von höchster Stelle auch gegengezeichnet? „Ich weiß es nicht." Man kann in öffentlichen Lokalen Personen treffen, die sämtliche aufliegende Journale in Beschlag nehmen, sich auf dieselben setzen und stützen. Wenn nun ein gleichberechtigter Gast ein so okkupiertes Journal wünscht und erhält, so annulliert der „Geber" seine Vorarbeiten im Gebiete der betreff. Zeitschrift, indem er zustimmt; damit entzieht sich natürlich dieses Journal seiner Thätigkeit!

[1]) Siehe Bericht darüber in **Musica sacra** 1894, S. 82 folgende.

[2]) Im K. M. J. 1891, S. 99 folgende ist das sachlich Wichtigste daraus mitgeteilt. Wenn Herrn Sandb. diese Auszüge (wie er ja in seinen „Beiträgen" scharf genug angibt) nicht genügen, so möge er doch gewisse Stellen der Briefe in der „Cimeliensammlung" belassen, wo sie vom großen Publikum nicht so sehr beachtet werden. Vander Straeten edierte 1891 „**cinq lettres intimes de Rol. de Lassus**" — freilich nur in 100 Exemplaren, aber mit empörenden, faunenhaft grinsenden Kommentaren und Schlußfolgerungen! — Kann sich ein bayerisches Herz entschließen, eine ähnliche „herostratische That" zu vollführen, um dem Belgier Konkurrenz zu machen?

[3]) Der Hochw. Exprovinzial des Karmelitenklosters in Regensburg (P. Konstantin Klyma) hatte die Güte, meine diesbezügliche Anfrage durch nachfolgende Zeilen zu beantworten: „Auf S. 177 des Provinzialkataloges steht: **Joan. Casimirus a S. Joseph, vocatus in sæculo Joannes Josephus de Lasso. Legitimis parentibus Georgio Francisco et Maria Cæcilia natus Monachii 1683, 25 Xbris, professus Monachii 1701, 18. Mart. Mortuus Monachii 17. Aprilis 1748.**



vor, mit einer 30 Seiten umfassenden Einleitung in spanischer und französischer Sprache. Die Prefacio besteht aus 5 Teilen. Im 1. schwingt sich der Herausgeber zu einem Dithyrambus auf den Stand der Musik Spaniens im 15. und 16. Jahrhundert empor, den man gerne gläubig hinnimmt, wenn dessen Berechtigung gründlicher und eingehender motiviert wird, als es Don Pedrell gelungen ist. Es kommt uns wirklich „spanisch" vor zu vernehmen, daß die Frage von Ambros, ob man von einer eigentlichen spanischen Schule sprechen könne, mit viel Indignation, aber ohne Spur eines Beweises, zurückgewiesen wird. Hat doch vander Straeten im 7. und 8. Bande seines Werkes „La Musique aux Pays-Bas" unwiderleglich dargethan, daß Spanien, so gut wie Italien, Deutschland und Frankreich, im 15. und in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts Komponisten, Lehrer und Sänger fast nur aus den Niederlanden bezogen habe, und gerade die Werke des Ch. Morales widerlegen die Behauptung des Don Pedrell: „Morales sei gleichsam der Vorläufer Palestrinas".

Der 2. Teil des Vorwortes legt den Plan der Publikation vor. Man will nur die üblichen Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßschlüssel ohne Rücksicht auf die Original-Notation gebrauchen; wählt den kleinen Allabreve-Takt, transponiert in die Tonhöhe, welche durch das jetzige Diapason geboten erscheint, und fügt dynamische und rhythmische Vortragszeichen ein.

Im 3. Teil folgt eine sehr dankenswerte Mitteilung von biographischen Notizen aus spanischen Archiven. Da jedoch dem Herausgeber die neuere, besonders deutsche Litteratur, nur unvollständig bekannt ist, so wußte er kein klares Bild über den Lebensgang und die Werke von Morales zu entwerfen. Ich registriere daher, daß aus den abgedruckten Urkunden folgende wichtige Momente archivalisch festzustellen sind:

1) Unter Königin Isabella werden in einem Register vom 20. Dezember 1490 (s. auch vander Straeten l. c. 7. Band, S. 104) ein Francisco und Christoval de Morales aufgeführt; letzterer als Fourier (Administrator?) der Kapelle. Barbieri kennt auch einen Christ. de Morales als Sänger der königlichen Kapelle Heinrichs IV. (13. September 1465.) Ich halte es nicht für unmöglich, daß der berühmte Christoph der Sohn des 1490 als Fourier bezeichneten Morales sei, denn er trat, laut Nachweis im 3. Heft der Bausteine für Musik-Gesch., S. 78, am 1. September 1535 in die päpstliche Kapelle zu Rom ein und wurde als „clericus Hispalensis" eingetragen. Wenn er, wie Fuertes behauptet, am 2. Januar 1512 zu Sevilla geboren war, so konnte er 1535, also mit 23 Jahren, recht gut „Kleriker aus Sevilla" (Hispalensis) betitelt werden. Daß er musikalische Bildung besitzen mußte, geht aus den damaligen Statuten für die Aufnahme in die päpstliche Sängerkapelle hervor, daß er sie in Spanien, und zwar durch Niederländer erhalten hat, ersieht man aus seinen Werken. Aus dem 3. Heft der Bausteine, S. 81 ist erwiesen, daß Morales am 4. April 1540 die Erlaubnis erhielt, für einige Zeit sein Vaterland zu besuchen. Ebendaselbst wird S. 82 erwähnt, daß er am 1. Mai 1545 einen zehnmonatlichen Urlaub erhielt; dann aber verliert sich seine Spur in Rom.

2) Aus Pedrell nun werden wir inne, daß Morales am letzten Tage des August 1545 Kapellmeister zu Toledo geworden ist. Im Jahre 1550 wird er in einem Dokument vom 22. Oktober jenes Jahres Kapellmeister des Herzogs von Arcos in Marchena genannt; ob er seine Stelle in Toledo aufgegeben, ist ungewiß. Am 27. November 1551 jedoch wird er Sänger, Kapellmeister und Präbendar an der Kathedrale zu Malaga. Am 13. Juli 1552 erhält er Urlaub zu einem Besuche seiner Heimat, und am 14. Juni 1553 wird ihm diese Bitte wiederholt gewährt; am 7. Oktober 1553 aber ist registriert, daß infolge des Todes von Morales der Verkauf seines Präbendehauses beschlossen worden sei. Morales starb also zwischen dem 14. Juni und 7. Oktober 1553; ob zu Sevilla, Marchena oder Malaga ist unbestimmt. —

Im 4. Teile wird eine sehr kurze liturgische und textliche Erklärung über die 11 Nummern, welche den musikalischen Teil des Heftes bilden, eingefügt, aber mit keiner Silbe ist erwähnt, ob diese Arbeiten des Morales aus Manuskripten oder Druckwerken u. s. w., oder woher sie entnommen sind. Das ist wohl der empfindlichste Mangel der Publikation, da außer vom bekannten „Lamentabatur Jacob" keinerlei Garantie für die Authentizität gegeben ist. Noch zweifelhafter jedoch wird der litterarische Wert dieser spanischen Gabe durch die Thatsache, daß Pedrell das genannte Motett in einer Weise verballhornisiert hat, die berechtigten Zweifel über seinen Beruf als Redakteur und Herausgeber älterer Tonwerke wachruft;[1]) er läßt nämlich die Schlußnote der ersten und dritten Stimme nach einem Takte verstummen (anstatt sie bis zum Ende des Motettes fortzuführen!) und schließt den fünfstimmigen Satz mit drei Stimmen ab, indem er der ersten und dritten Pausen gibt!

Was Eslava, P. Martini, Paolucci, Proske u. a. von Morales publiziert haben, gibt entschieden eine bessere Vorstellung vom Werte dieses spanischen Meisters und Lehrers des Franc. Guerrero, als die 55 Seiten Pedrells.

Im 5. Teile versucht Pedrell eine Bibliographie der Werke von Morales in 18 Zeilen abzuthun; da wirft ihn aber die „Rocinante" noch erbärmlicher vom Rücken. Schon der Katalog von Bologna hätte ihm Stoff für 18 Seiten gegeben, ohne daß hiemit das gedruckte Material erschöpft worden wäre. Doch genug; so darf es nicht weiter gehen. Aber aufhören sollte

[1]) Dieses Urteil in Bezug auf den musikalischen Inhalt der Publikation Pedrells ist sehr verschieden von dem Referate, das Dr. Max Seiffert in Leßmanns „Allgem. Musik-Zeitung" 1894, S. 493, abgegeben hat. Die hier vorgelegten Beweise mögen es rechtfertigen; stärkere können noch beigebracht werden. Über den vorwurfsvollen Ton Pedrells gegen die „fremden Musikforscher" bricht auch Seiffert kräftig den Stab.



die Hispaniæ schola musica sacra nicht, denn die Geschichte und die Kunst erwarten von dem Patriotismus der edlen, einst so wunderbar blühenden Nation eine Gesamtausgabe der unsterblichen Meisterwerke von Chr. Morales, Franc. Guerrero und Tommaso Ludovico da Vittoria — anderer gar nicht zu gedenken.

6. **Georg Muffats,** Florilegium primum bildet die zweite Hälfte der bei Artaria & C°. in Wien mit Unterstützung des k. k. österreichischen Kultusministeriums herausgegebenen „Denkmäler der Tonkunst" in Oesterreich.

Ueber den 1. Band, erste Hälfte (Werke von J. J. Fux) wurde bereits in Mus. sac. 1894, S. 144 referiert. Das Florilegium mit den 50 Nummern in 7 Fascikeln, ist von Dr. H. Rietsch herausgegeben. Titel, Widmung, Dichtungen und Nachwort des Originals, sowie der Revisionsbericht des Redakteurs nehmen 146 Seiten in prächtigem Stich und splendidester Ausstattung ein. Georg Muffat, Vater des J. Gottl. (siehe K. M. J. 1893, S. 42—52) schuf dieses Werk für 4 und 5 Streichinstrumente mit B. c. zum Klavier im Jahre 1695, so daß die Publikation, welche dem Fürstbischof von Passau, Johann Philipp von Lamberg, gewidmet ist, als eine Jubiläumsgabe bezeichnet werden kann. J. G. Walter citiert dieses Werk mit dem deutschen Titel: „Blumenbund lieblicher Balletstücke". Obwohl Muffat eigentlich kein Oesterreicher ist, so muß besonders für dieses Werk das Ueberschreiten engherziger, politischer Grenzen freudig begrüßt werden, da es sich ja nicht um Zoll, sondern um die hehre Kunst handelt. Der Herausgeber, bezw. die Kommission darf wohl annehmen, daß alle, welche sich für solche Publikationen überhaupt interessieren, auch die nötigen musikalischen Vorkenntnisse mitbringen, und konnte daher den beigesetzten Klavierauszug füglich weglassen. Wo sich 4 oder 5 Ton- und Gefühlbegabte Geiger (die Besetzung ist gewöhnlich Violin, Violetta, Viola, eine quinta parte als Violoncello und Violone) zusammenfinden, sollten sie nicht versäumen, die niedlichen, manchmal rhythmisch äußerst kräftigen Sätzchen fleißig zu üben und vorzutragen.

7. **Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna** compilato da **Gaetano Gaspari,** compiuto e pubblicato da Luigi Torchi per cura del Municipio. Volume III. Bologna. Libreria Romagnoli dall' Acqua. 1893.

Der 1. Band des Katalogs der großartigen, schon von P. Martini gegründeten, durch Gaspari außerordentlich vermehrten und genau beschriebenen Bibliothek des musikalischen Lyceums in Bologna ist im K. M. J. 1889, Seite 80, der 2. Band ebenda 1893, Seite 123, angekündigt und besprochen worden. Der vorliegende 3. Band umfaßt 389 Seiten in Groß-Oktav und beginnt mit einem kurzen Nachtrag von Manuskripten, die meist geistliche Musik enthalten. S. 7—16 sind die vorhandenen Oratorien aufgeführt, dann aber folgen in ungezählten Mengen unter alphabetischer Aufzählung der Autoren bis S. 192 die weltlichen Madrigale, von 192—264 alle übrigen Gattungen profaner Vokalmusik, wie Canzonetten, Villanellen, Frottolen, Cantaten, Arien, Duetten ꝛc. ꝛc.; von 264—282 moderne Vokalmusik mit und ohne Begleitung; von 282—348 Opern und dramatische Kompositionen von frühester bis zur heutigen Zeit. Ein alphabetisches Namensverzeichnis erleichtert das Auffinden der Autoren. Für die anonymen Werke ist ein alphabetisches Verzeichnis angelegt. Was Referent über die Bedeutung und den Wert dieses Kataloges für die spezielle und allgemeine Musikgeschichte, für Biographie, Theorie, Bibliographie, Typographie, Zeit- und Kulturgeschichte früher schon bemerkt hat, wird durch den Abschluß dieses Werkes — dem jedoch durch die Publikation der Textbücher von Oratorien und Opern eventuell noch ein 4. Band beigefügt werden kann — vollkommen bekräftiget. Wenn jedoch im K. M. J. 1893, S. 124 bemerkt wurde, daß ein deutscher Gelehrter sich darüber machen müsse, um das staunenswert reiche und wichtige Material gleichsam als Repertorium der Musikgeschichte- und Wissenschaft, unter Herbeiziehung der seit beiläufig 30 Jahren gewonnenen Resultate, auszuarbeiten, so wird dieser Wunsch nach Erscheinen dieses 3. Bandes um so lebhafter. Solche Litteraturmassen können übrigens nicht auf einmal und nicht von einem bewältiget werden, und es wäre schon ein schönes Stück Arbeit, nur das 16. Jahrhundert und ausschließlich die kirchenmusikalischen Erscheinungen desselben auf Grundlage des genannten Kataloges u. s. w. auszuarbeiten. Quis est hic? Et laudabimus eum. — L. Torchi schließt das kurze Vorwort mit den schönen Worten: „Auguriamoci che non siano soli gli stranieri ad approfittarne, ma che, ben anco in Italia, chi lavora e chi il lavoro può promuovere s'accorga del bene da fare e del vantaggio da trarne." Der musikalisch-litterarische Tisch in Bologna ist so reichlich gedeckt, daß die Italiener, wenn sie auch noch so rasch verdauen, den Ausländern sicher noch einige Bissen übrig lassen; also „auguriamoci"! Wenn sie aber die Tafel gar nicht berühren, vielleicht die kostbarsten Gerichte kaum eines Blickes würdigen, oder nur daran naschen, dann mögen sie dem internationalen Appetit wenigstens keine Hindernisse entgegensetzen, keinesfalls aber klagen, daß die stranieri, während die Italiani schliefen, fleißig gearbeitet haben.

8. **50 historische Konzerte in Breslau,** 1881—1892. Nebst einer bibliographischen Beigabe: Bibliothek des gedruckten mehrstimmigen weltlichen deutschen Liedes vom Anfange des 16. Jahrhunderts bis circa 1640. Von **Dr. Emil Bohn.** Breslau. Kommissions-Verlag von Julius Hainauer. 1893.

Schon das Programm der 50 historischen Konzerte, welche unter Leitung von Dr. Emil Bohn im Laufe von 10 Jahren zu Breslau abgehalten worden sind, flößt Achtung vor einem



idealen Streben ein, das in unseren schnell genießenden und bald vergessenden Tagen selten gefunden wird. Welche Unsumme von Arbeit, Kenntnis, Energie, Wissenschaft und Kunst mußte aufgewendet werden, um Sänger und Publikum, das „unter dem Banne der Mode öffentlicher Musikpflege steht", einem anderen Gesichtskreise zuzuführen und dasselbe zur Einsicht zu bringen, daß auch frühere Zeiten Großes und Herrliches geschaffen haben, und daß die Einseitigkeit oder das dilettantische Pochen auf die Fortschritte der musikalischen Kunst unserer Tage durchaus unberechtigt sind. Der erste Teil des mit Fleiß und Gründlichkeit geschriebenen, 188 Seiten starken Buches gibt die Chronik dieser historischen Konzerte, sowie die Statistik derselben in einem Verzeichnis der aufgeführten Kompositionen (S. 45—72), das in alphabetischer Ordnung der Autoren auch auf die Quellen hinweist, aus denen die einzelnen Tonsätze entnommen wurden. Keine Nationalität oder Konfession, keine Periode oder Schule wurde ausgeschlossen, die ganze Musikgeschichte ist in hervorragenden Namen und Werken vertreten.

Den wertvollsten Teil des Bohn'schen Werkes bildet jedoch die bibliographische Beigabe (S. 76—188), in der ein erster, aber kräftiger Versuch gemacht wird, die Druckwerke, in denen das mehrstimmige weltliche Lied mit deutschem Text vom Anfange des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrh., teils in Sammelwerken, teils in Einzeldrucken, zu finden ist, aufzuzählen. Dem Verfasser der „Bibliographie von Druckwerken (erschienen 1883) und Handschriften (ediert 1890) über die Breslauer Bibliotheken" sei für diese neue Gabe Dank und Anerkennung ausgesprochen mit dem Wunsche, daß recht viele daraus Belehrung, Einsicht und Nutzen für allseitige, historisch-musikalische und ästhetisch-bildende Kenntnisse schöpfen mögen.

8. **Musiklexikon** von **Dr. Hugo Riemann.** 4. sorgfältig revidierte und mit den neuesten Ergebnissen der musikalischen Forschung und Kunstlehre in Einklang gebrachte Auflage. Leipzig, Max Hesse. 1210 S. 10 M

Was der unermüdlich thätige, gegenwärtig zu Wiesbaden wirkende Autor auf dem Titel versichert, hat er sechs Jahre nach dem Erscheinen der 3. Auflage treulich gehalten. Es ist eine große Kunst, das umfangreiche Material über Theorie, Praxis und Geschichte der Musik auf so kleinen Raum zusammenzufassen, ohne unklare Definitionen, lückenhafte Notizen, zu enge oder zu weitschweifige Aufschlüsse zu geben. Referent hat bereits an anderer Stelle (in Mus. sac.) den Wunsch ausgesprochen, das bio-bibliographische Material möge in einem eigenen Bande vom technischen und theoretischen getrennt werden, ähnlich wie P. Utto Kornmüller im Lexikon der kirchlichen Tonkunst das „Sachliche" vom „Biographischen"[1]) ausgeschieden hat. Er betont diesen Wunsch nach Vollendung der 4. Auflage des Riemannschen Lexikons um so mehr, da nicht alle Theorieen über Harmonielehre, Phrasierung, Rhythmik, Aesthetik u. s. w. allgemeine Anerkennung finden werden, sondern viele Punkte zu sehr auf private, wenn auch achtenswerte Anschauungen des Verfassers zugespitzt sind. Auch der kolossale Umfang macht die Benützung desselben unbequem. Was nun das geschichtliche Material in Riemanns Lexikon betrifft, so sind die neuesten Forschungen im großen Ganzen gewissenhaft berücksichtigt und übertrifft dasselbe alle bisher vorliegenden, ähnlichen Nachschlagebücher. Der Verfasser hebt ausdrücklich die vorzüglichen Verdienste hervor, welche ihm durch Karl Walter in Montabaur, Robert Eitner in Templin, C. F. Pohl, Karl Lüstner u. a. bei Verbesserung des Werkes geleistet wurden; mögen noch recht viele zusammenwirken, um Berichtigungen und Ergänzungen herbeizuführen, die den Wert des Riemannschen Musiklexikons zu erhöhen geeignet sind. Was z. B. Palestrina betrifft, so ist derselbe auch in der 4. Auflage noch Domherr an San Giovanni im Lateran, legte der Kardinalskommission im Jahre 1564 drei Messen vor und rettete durch die Missa Papæ Marcelli die Kirchenmusik, hat sein eigenes Manuskript zum Graduale de Tempore verworfen, und Hyginius wurde durch den Widerspruch der Kongregation der Riten verhindert, dasselbe zu edieren; ist 1514 oder 15 geboren u. s. w. Beim Artikel Goudimel sind Palestrina mit Nanini (richtig Nanino!) und anderen als Schüler genannt, was jedoch unter „Palestrina" gegenüber der 3. Auflage ausgelassen wurde. Uebergehen wir jedoch manche Detailsfehler, Ungenauigkeiten oder Unrichtigkeiten, vor denen kein Lexikograph sich schützen kann, wenn ihn nicht Freundeshände und viele Augen stützen und beobachten, und freuen wir uns eines Musiklexikons, das in der That als das verläßlichste und beste in Deutschland bezeichnet werden kann. Für Spezialstudien kann ja ein solches Wörterbuch nie als Quelle dienen, und darum sei es jedem Musikinteressenten als lehrreiches Nachschlagebuch aufs beste empfohlen, vorausgesetzt, daß er keinen Eid darauf ablegt.

F. X. Haberl.

[1]) Der 1. Teil „Sachliches" erschien 1891 bei A. Coppenrath in Regensburg (336 Seiten), der 2. wird in einigen Wochen ausgegeben werden.

Redaktionsschluß am 14. Januar 1895.





Anzeigen.

Die Kirchenmusik-Schule in Regensburg erstrebt die weitere Ausbildung von Musikkundigen für die Leitung und Vervollkommnung katholischer Kirchenchöre.

Sie hat sich nicht die Aufgabe gesetzt, Virtuosen oder Komponisten heranzubilden, Stellen für Chorregenten oder Organisten zu vermitteln, in kurzer Zeit theoretisch und praktisch befähigte Dirigenten erziehen zu wollen; sie setzt vielmehr ihre Aufgabe in die Darlegung der kirchlich-liturgischen Vorschriften und Gesetze, in die gewissenhafte Pflege erprobter musikalischer Schulregeln und ernster Übungen und will dem tüchtig vorgebildeten Musiker Gelegenheit geben, Kenntnisse zu erwerben, die ihm später zu eigener Fortsetzung der Studien und Vervollkommnung der Technik dienen können, die aber gegenwärtig in den Lehrplänen der Konservatorien und Schullehrerseminarien nicht aufgenommen sind.

Darum wird der liturgische Gesang besonders gepflegt, und der Palestrinastil zur Grundlage beim Unterrichte angenommen und eingehender gelehrt; denn jede Schule muß eine gewisse Richtung haben und eine ausgesprochene Tendenz verfolgen.

Der Unterricht dauert jährlich sechs Monate; er begimt regelmäßig mit dem 15. Januar und endigt mit dem 15. Juli jeden Jahres.

Ferien sind drei Tage vor dem Aschermittwoch und acht Tage nach Ostern; in der hl. Charwoche gelten die vielen täglichen Aufführungen und Proben als Unterricht.

Täglich finden im Durchschnitt nie mehr als drei Unterrichtsstunden statt, damit die HH. Eleven Zeit finden, ihre schriftlichen Arbeiten mit Muße zu fertigen, den praktischen Übungen im Partitur-, Orgel- und Violinspiel nachzukommen, der geordneten Lektüre aus der Musikbibliothek zu obliegen, sowie ihre Eindrücke, Erfahrungen und Notizen aufzuzeichnen und zu verarbeiten.

Für 10 Herren sind in den Gebäuden der Kirchenmusik-Schule ebensoviele Monatzimmer, einfach möbliert, mit Bett und üblichen Bequemlichkeiten, bereit gehalten, von denen die 2 größeren zu je 20 Mk., die vier mittleren zu je 15 Mk., die 4 kleineren zu je 10 Mk. monatlich abgegeben werden.

Die Baarauslagen für Licht und Beheizung werden für den einzelnen eigens, nach Maßgabe des Bedarfes, berechnet.

Frühstück, Mittagessen und Abendtisch können im Hause verabreicht werden.

Für die Benützung der Unterrichtslokale, Beheizung und Einrichtung derselben sowie für den Unterricht in allen Lehrfächern ist die Summe von 20 Mk. monatlich angesetzt, welche am Schlusse jeden Monates an die Vorstandschaft zu entrichten ist.

Mehr als zwölf Eleven werden zum sechsmonatlichen Kurse nicht zugelassen; für diejenigen Herren, welche nicht in der Kirchenmusik-Schule wohnen können oder wollen, wird man bemüht sein, in der Nähe passendes Unterkommen ausfindig zu machen.

Über Aufnahmebedingungen, Haus- und Schulordnung gibt der Prospekt Aufschluß, welcher auf Verlangen gratis und franco von der Direktion, Reichsstraße L 76 versendet wird.

MUSICA SACRA.

Monatschrift für Hebung und Förderung der kathol. Kirchen-Musik.

Gegründet von Dr. Franz Xaver Witt († 1888). Herausgegeben von Dr. Franz Xaver Haberl, Direktor der Kirchenmusikschule in Regensburg. Neue Folge VII., als Fortsetzung XXVIII. Jahrgang. Mit 12 Musikbeilagen.

Die „Musica sacra" wird am 1. jeden Monats ausgegeben. Jede Nummer umfasst 12 Seiten Text. Die 12 Musikbeilagen mitsammen werden der Nr. 5 als ein ganzes Heft beigegeben. Der Abonnements-Preis des Jahrganges beträgt 2 Mark; die Bestellung kann bei jeder Postanstalt oder Buchhandlung erfolgen. — Bei der Reichspost mit 20 Pf. Aufschlag. Bei franco Versendung im Postvereinsgebiet werden 36 Pf. und im Auslande 60 Pf. für Porto berechnet.

Für eine projektierte Kirche zu Ehren der heiligen Cäcilia an der **Kirchenmusikschule in Regensburg** können Bausteine gewonnen werden durch Bezug:

1. **Amerikanischer Harmonium** (die neue illustrierte Preisliste, Bedingungen u. s. w. werden gratis und franco auf Verlangen zugesendet).
2. **Frescobaldi Girol.** Sammlung von kirchlichen Orgelstücken mit Porträt Frescobaldis, franco à 10 Mk.
3. **Frescobaldi Girol.** 55 Sätze aus genannter Sammlung, franco à 5 Mk.
4. **Palestrina Giov. Pierluigi da.** Einzelstimmen zu den 6stimmigen Messen Ecce ego Joannes, Papæ Marcelli und Tu es Petrus (Violinschlüssel mit Atemzeichen 2c.) franco à 30 Pf.
5. **Palestrina.** Partituren der **Missa Papae Marcelli** und **Tu es Petrus** mit Einleitung von Dr. Fr. X. Haberl, Einzelabdrücke aus der Gesamtausgabe, franco à 3 Mk.
6. Subskription auf die Gesamtausgabe der Werke **Palestrinas** und das Magnum opus musicum von **Orlando**. Per Band ungeb. 10 Mk., geb. 12 Mk., bei Baarzahlung und unfrankierter Zusendung.
7. **Zwölf Exemplare** von **Raphaels Cäcilia.** Originalholzschnitt von Brendamour; franco per Dutzend 1 Mk.
8. **Lebensgroße Büsten** von **Palestrina** und **Orlando** à 20 Mk. ohne die Kosten der Verpackung. Die Kisten werden zurückgenommen.

Adresse: Kirchenmusikschule Regensburg, Reichsstraße 76.

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1895.

(20. Jahrgang des Cäcilien-Kalenders.)



Die offiziellen römischen Choralbücher

aus dem Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg, New York** und **Cincinnati**:

A. Hauptwerke.

	ℳ	₰
I. Antiphonarium Romanum in Gross-Folio.		
a) 1. Band. Die Matutinen vom Proprium de Tempore	33	—
2. Band. Die Matutinen vom Proprium und Commune Sanctorum	31	—
Supplementum hiezu	8	—
3. Band. Laudes, Vesper und kleine Horen des Breviers	36	—
b) Antiphonarium Romanum compendiose redactum. Ausgabe in 1 Folioband	40	—
II. Graduale Romanum. 2 Bände in Imperial-Folio.		
a) 1. Band. Proprium de Tempore; 2. Band. Proprium und Commune Sanctorum	80	—
Appendix. Festa novissima	4	—
Appendix. Festa pro aliquibus locis	15	—
b) **Graduale Romanum. Ausgabe in 1 Folio-Band.** Schwarzdruck	30	—
c) **Graduale Romanum in 8°.** Rot u. schwarz	5	—
Graduale Romanum in 8°. Schwarzdruck	3	—
III. Pontificale Romanum in 8°.	9	—
IV. Rituale Romanum in 8°.	4	80
Rituale Romanum in 18°.	4	—

B. Auszüge.

	ℳ	₰
I. Vom Antiphonarium Romanum:		
Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani	3	80
Vesperale Romanum. Rot- und Schwarzdruck	5	—
Vesperale Romanum. In Schwarzdruck	3	—
Epitome ex Vesperali Romano	1	70
Directorium Chori	6	—
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Rot- und Schwarzdruck	3	60
Officium Hebdomadæ. Schwarzdruck	2	40
Officium Hebdomadæ. Lateinisch und Deutsch	3	—
Officium Tridui sacri in Gross-Folio (47 × 32 1/2 cm.)	7	50
Officium Defunctorum. Rot- und Schwarzdruck	—	90
Officium Defunctorum in Gross-Folio	5	—
„ „ Schwarzdruck in 8°.	—	60
„ „ Volksausgabe mit Violinschlüssel, cart.	—	30
Officium Nativitatis. Rot- und Schwarzdruck	—	80
Officium Nativitatis. Schwarzdruck	—	50
Officium parvum B. M. V. cum cantu	—	40
Manuale Chorale. Volksausgabe im Violinschlüssel v. Haberl. 2. Aufl. im Druck.		
Psalterium Vespertinum von Haberl. Mit Choralnoten	—	50
Psalterium Vespertinum von Haberl. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	50
Psalmen der Charwoche. Volksausgabe mit Violinschlüssel	—	
Psalmi Officii Hebdomadæ sanctæ (Choralnoten.)	—	
„ „ Defunctorum (Choralnoten.)	—	
„ „ Nativitatis (Choralnoten.)	—	
Laudes Vespertinæ. Rot- u. Schwarzdruck	—	
Laudes Vespertinæ. Schwarzdruck	—	
Organum ad Vesperale Romanum von Haberl und Hanisch. Neue Auflage	10	
Organum ad Responsoria Missæ ac Vesperarum	—	4
Organum ad Hymnos Vesperarum	2	4
„ „ Completorium Romanum	—	
Transpositiones harmonicæ etc. von Hanisch	2	
Cantus Officiorum Nativitatis Domini, Tridui sacri et Officii Defunctorum	1	
II. Vom Graduale Romanum:		
Compendium Gradualis et Missalis Romani	3	
Responsorientafeln: A. Responsoria ad Missam	—	4
B. Responsoria Deo gratias pro Missis et Vesperis	—	4
C. Gloria Patri zu den Introiten in den 8 Tönen	—	4
Epitome ex Graduali Romano	1	
Ordinarium Missæ. Imp.-Folio	9	
„ „ Rot- und Schwarzdruck in 8°.	—	
Dasselbe. In Gross-Fol. (47×32 1/2 cm.) In Schwarzdruck	6	
Ordinarium Missæ. Schwarzdruck	—	
„ „ Volksausgabe mit Violinschlüssel, weisse Noten, cart.	—	
Cantus Passionis D. N. J. Chr.	5	
Aspergestafel	—	
Intonationstafel. (Vierte Kanontafel mit den Intonationen des Gloria, Ite missa est etc.)	—	
Officium Hebdomadæ: Siehe Auszüge I.		
Organum ad Responsoria Missæ: Siehe Auszüge I.		
Orgelbegleitung zum Ordinarium Missæ von Hanisch	3	
Orgelbegleitung zum Graduale Romanum (Haberl-Hanisch), 3. Aufl. mit Vorspielen von Quadflieg. Im Druck.		
Orgelbegleitung zu den Gradualien, Allelujaversen und Tractus des Grad.-Rom. von Jos. Schildknecht. Pars I et II.	6	
Manuale Chorale: Siehe Auszüge I.		
III. Vom Pontificale Romanum:		
Ritus Consecrationis Ecclesiæ et Altarium	2	
Ritus Ordinum Minor. et Majorum	—	
„ Confirmationis	—	2
Cantorinus Romanus	2	—
IV. Vom Rituale Romanum:		
Processionale Romanum	1	2
Laudes Vespertinæ: Siehe Auszüge I.		
Officium Defunctorum: Siehe Auszüge I.		
Cantorinus Romanus	2	—



